

ZAI FAN SI HE LUN BIAN ZHONG JIAN GOU

WO DE ZHONG GUO JIN XIAN DAI DANG DAI YIN YUE SHI TAN SUO ZHI LU

在反思和论辩中建构

——我的中国近现代当代音乐史探索之路

居其宏 著

中央音乐学院出版社

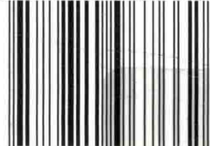
责任编辑：俞人豪
封面设计：宝蕾元



ZAI FAN SI HE LUN BIAN ZHONG JIAN GOU
WO DE ZHONG GUO JIN XIAN DAI DANG DAI YIN YUE SHI TAN SUO ZHI LU

在反思和论辩中建构
——我的中国近现代当代音乐史探索之路

ISBN 978-7-81096-766-2



定价：58.00元



ZAI FAN SI HE LUN BIAN ZHONG JIAN GOU

WO DE ZHONG GUO JIN XIAN DAI DANG DAI YIN YUE SHI TAN SUO ZHI LU

在反思和论辩中建构

——我的中国近现代当代音乐史探索之路

居其宏　著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

在反思和论辩中建构：我的中国近现代当代音乐史探索之路/居其宏著.—北京:中央音乐学院出版社,2016.10
ISBN 978-7-81096-766-2

Ⅰ.①在… Ⅱ.①居… Ⅲ.①音乐史—研究—中国—近现代
Ⅳ.①J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第176424号

ZÀIFǍNSĪ HÉ LÙNBIÀNZHŌNG JIÀNGÒU
在反思和论辩中建构
——我的中国近现代当代音乐史探索之路 居其宏著

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：A5　　印张：14.75
印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司
版　　次：2016年10月第1版　　2016年10月第1次印刷
印　　数：1—1,500册
书　　号：ISBN 978-7-81096-766-2
定　　价：58.00元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街43号　邮编：100031
发行部：(010) 66418248　　66415711（传真）

自　序

老汉今年周岁七十有三，不觉已迈过本命年，步入“中国老人第一坎”矣。从南艺退休已然3年，被河南理工大学聘为特聘教授也有2年。或许是老者心态使然，总觉得人到了这把年纪，也该对自身的人生道路和学术研究分门别类地做一番盘点了。

虽说我原来的研究方向是中外歌剧音乐剧史论，但在20世纪80年代，受改革开放时代精神的牵引和鞭策，也自觉自愿地加入到中国乐坛汹涌澎湃的反思大潮之中，一方面反思自身学术成长道路、清洗极“左”思潮加于我们身上的污垢，同时，由于受中国音协之命担任《当代中国》音乐卷编辑部主任，起先将反思的目光投向中国当代音乐史、继而向前延伸到中国近现代音乐史，于是便有了一批研究、评论、辩驳性学术成果的面世。在这些成果中，既有对于我国近现代当代音乐史上某些重要事件、代表人物、著名作品的梳理和辨析，也有关于其中若干重大理论与实践命题的批判性反思。

毫无疑问，从那时起直到21世纪最初15年，由于客观形成的历史观、艺术观和感性目光差异，老中青三代同行们关于我国近现代当代音乐史的反思浪潮奔腾不息，学术成果汗牛充栋，诸家之说聚讼纷纭，彼此间的争鸣与辩驳此起彼伏，从而不啻在当代音乐思潮研究史上奏响了一部织体复杂、极不协和、充满戏剧性的交响乐。

我当然也参与了其中一些论战，在这部交响乐中，多是座次靠后的第二提琴手；偶尔在三两个乐段中，则由我与对方演绎对

比强烈的复调二重奏。总而言之，无论我在上述论战中所扮演的角色有何不同，我奏出的音调都不过是这部庞大交响乐的一个小小声部而已，我从不认为，自己发出的声音就是当今主旋律。而我们所处的这个伟大的多元时代，才是雄立于全体同行之前的作曲家兼执棒指挥者；台下听众在历史进程中的审美实践，则是判断这部交响乐之艺术价值高低的唯一权威评论家。

因此，对我国近现代当代音乐史研究而言，我所做的反思也好，参与的论辩也罢，其终极目的都是为了这个学科的理论建构。反思和论辩为建构积累丰厚的实例、个案和充足的思想材料，唯有将这些史实和史料碎片集中起来，将深藏于其中的与本学科紧密相关的若干重大理论与实践命题提炼出来，对之做系统耙梳、整体思索、深层研究和超拔论述，方可为本学科基本理论和方法的建构提供现实基础和可能。而中国近现代当代音乐史研究的历史与现实状况证明，学科基础理论建设是一门学科获得自觉意识并走向成熟的标志。从 20 世纪 50 年代起步逐渐发展到当下，半个多世纪以来，这一光荣使命既极端重要且刻不容缓，又在前辈和当代学者的共同参与下，其诸项条件已基本具备。

我深知并坚信，这个建构过程是长期而艰苦的，需要几代同行锲而不舍的努力，也依赖于多元宏观语境建设的广度和深度，仅靠一己之力、一时之功断难完成。

正是基于上述认识，从 20 世纪 90 年代起，我本人陆续发表了一些文论，就本学科的性质与任务、主体与对象、历史观与方法论、门类与形式、研究与教学以及学科定位诸范畴提出自己的粗浅理解和初步设想，其目的是为本学科基础理论建设添砖加瓦；最不济者，无非是为今人和后人竖起一座“众矢之的”而已，期待在本学科同行万箭齐射的批评、辩驳和建构中瞄准靶心，由此开辟通往真理之路。

因此，我从本人发表的同类文论中选出这些篇什收进本书，

分别编入“反思篇”“论辩篇”和“建构篇”，按其特定侧面，它们记录了我对相关命题的思考、建议和结论。

最后，还要说明三点：

其一，为贯彻史实、史料的真实性原则，这些文论收入本书时，统统保持当年发表的初始面貌，切实做到一字不易，即便其中存在某些错字也一律原文照录。

其二，毋庸讳言，在我本人历年发表的数百篇文论中，与“我的中国近现代当代音乐史探索之路”这个主题紧密相关的篇什，远不止收入本书中的这26篇。理当收入而之所以最终未被收入，多数是限于篇幅，也有一些是发表当初就曾产生过较大争议，为尽量减轻出版社的压力，故我决定本书中暂不收录，但在书后开列一个“附录：居其宏公开发表但未收入本书的相关文论目录”，供对此有兴趣的同行和读者做进一步查阅和研究时备考。

其三，这些文论，既是我在本学科研究和教学实践中学术路径的阶段性回顾，也必将成为我在未来几年内从事本学科基础理论建设建构的思想材料。

有鉴于此，希望本书的出版，能够得到业内同行和广大读者的批评指正，以便于我和其他同行在中国近现代当代音乐史基础理论的建构工程中尽可能不走或少走弯路。

河南理工大学特聘教授

居其宏

2016年1月2日星期六于北京寓中

目　　录

反思篇

论辩篇

建构篇

附　录

反思篇

我的批评史与美刺观

一

我从来就不是一个职业批评家——过去不是，现在不是，将来也不可能是。虽然我在音乐批评界混迹已久，30余年前便在报刊上发表批评作品，但那时我的正式"成分"是上海音乐学院民乐系（而非理论系）学生，"政治面貌"则属于正宗红五类、响当当的红卫兵。在"七亿人民都是批判家"的年代，从事音乐批评乃至文艺批评（当时称为"革命大批判"）正是我等红卫兵捍卫毛主席革命文艺路线的天职；大概因为我平素好读书勤动笔的缘故，写出来的批判稿比大多数种豆芽菜的同学的同类作品通顺些，而且往往左得雄辩可爱，有点理论色彩，于是其中有些篇什便从小组批判会一步跨到了著名的《文汇报》上，由此也开始了我的业余批评生涯——这当然并不光彩，但毕竟是涂抹不掉的存在。

其实细想起来，打我懂事起，在我生活和成长的那个时代，批胡风、批俞平伯、批贺绿汀、反右派、反右倾、拔白旗、批德彪西、批李凌，直到毛主席的两个批示，文艺界批判封资修的革命战鼓震天响——在这个极"左"思潮无孔不入无处不在无所不能无往不胜的年代，一个出身于工人之家的少年，怀着热血和真诚，在学习音乐之余，如饥似渴地阅读那些慷慨激昂的思想批判史页，从中吸取养料——在不知不觉中，这些思想、观念乃至观察问题的角度、立场、方法潜移默化地融入我的血液，成为我的

批评观、审美价值观乃至人生取向的重要基础，并伴随我由附中升入本科，从少年长成青年。所以不难想象，当我在大学文艺理论课上看“批判电影”《早春二月》《舞台姐妹》以及《阿诗玛》《北国江南》《兵临城下》时，内心深处对它们泛起厌恶情绪和批判冲动绝对是同样真诚的。

极“左”思潮像一种高纯度的政治毒品，使每一个中了毒的人丧失理性，陷入迷狂，于是才有“文革”中的头手倒立看世界，阴阳错位掌乾坤。那时的我，和每一个热血青年一样，像是服用了兴奋剂，经常处于一种高度亢奋的精神状态和政治情绪之中；每一段“最高指示”，每一篇两报一刊社论，每一次中央首长讲话，都像是吹响了战斗冲锋号，激励我们奋身跳出战壕，高举大批判的铁扫帚去横扫一切牛鬼蛇神。

“拿起笔，作刀枪”组成一个个“大批判组”，以“曾伏虎”（“文革”初期上音老院长贺绿汀已被视为“死老虎”）、“应跃远”（“音乐院”之谐音也）之类笔名抛出一篇篇“战斗檄文”，声讨“走资派”，批判“黑权威”，写成广播稿，贴出大字报，也有三两篇，登上《文汇报》；满纸荒唐言，一贴虎狼药，害人又害己，恶果终有报——若干年后每每想起这段荒唐无知的批评经历，总是愧悔交加不能自已；此后在自己的人生道路上为之所付出的种种代价，即使再有多少生命不堪承受之重，也觉得是应当的和值得的。

在真假颠倒、善恶混淆、美丑错位的岁月里，我的美刺观必然是和客观真理性彻底背逆的，这就决定了我的早期批评实践无可逃脱的悲剧命运——当然，这绝不仅仅是一个二十三四岁的业余批评者个人的命运悲剧。

二

政治毒品对人类的控制远不如制毒贩毒者预期的那样长久，

宗教狂热也将因为宗教面目另一面的偶尔显露而逐渐降温。“文革”前期的疯狂迷乱由于“九·一三”林彪事件的“突然”爆发而使一部分中国人的大脑一下子陷于“定格”状态。就像因醉酒而迷失理性者被人猛抽了一记响亮耳光一样，继之而来的便是一长串“为什么”的痛苦诘问与思索。我侥幸成为众多被耳光抽醒的芸芸众生中的一个。于是便从疯狂冲杀的浩荡队伍中落荒而逃，躲进小楼苦苦研读《马克思恩格斯选集》和《列宁选集》，苦苦为那一长串“为什么”寻找答案。当然，现成答案是绝对没有的，但伟大导师们的煌煌巨著和深邃思想却为我们开辟了认识真理的道路，教会我们用科学世界观和方法论来观察世界，解决问题，一步步接近真理。

事实证明，向真理挺进的历程漫长而又痛苦，因为它实际上是一个残酷无情的自我解剖和自我否定的过程，是一个击碎旧有价值观、美刺观，彻底洗涤灵魂中的政治污垢重塑新我的过程。在这个缓慢的蜕变期中，我的灵魂在挣扎着，撕裂着，自我碰撞着和批判着，慢慢由一个“文革”的积极参与者、批判的激进派，成为旁观者和逍遥派，又从逍遥派成为反对派，从一个批判者最终成为一个被批判者——当时上音院内满墙都是批判我和我的朋友们的大字报，更有人把我们打成“反革命小集团”——那是1971—1972年的事了。这段经历使我暗自庆幸：作为一个业余从事批判活动的音乐学院学生，终于开始摆脱政治毒品的控制，逐渐恢复常人的理智，学会以最普遍的人类准则、美刺标准和感性目光来观察周围这失却理性的一切。

实际上我的这个蜕变过程比想象的还要缓慢——这当然是由于中毒太深了的缘故，在经历了一系列政治大变故——批林批孔批周公、批邓反击右倾翻案风，周朱毛相继辞世，“四五”天安门事件及粉碎“四人帮”——之后，尤其在中共十一届三中全会确立改革开放的根本国策、在全国展开“实践是检验真理唯一标

准”的大讨论以及随之而来的伟大的第三次思想解放运动之后，在我本人考取中国艺术研究院研究生部歌剧理论研究生，从一个业余批评者成为专业研究者，从20多岁的毛头小伙子变为拉家带口的中年人之后，人生阅历的丰富，灵魂历练的艰辛，心智结构的成熟，时代风云的变幻和改革大潮的涌动，把我对人生的感悟、对历史的反思、对艺术对音乐的理解和体察提升到一个新境界，并以此构成了我的世界观、艺术观和音乐批评美刺观的主要内容。

其实，我在经历了漫长的自我批判之后所获得的“新境界”，现在看来完全不是那种“会当凌绝顶，一览众山小”式的居高临下俯瞰一切，而实实在在地不过是从极“左”思潮的深渊重新返回到常人、常识、常理、常规的地面而已。尽管这根本不值得自夸，但我确实有一种脚踩大地的稳重厚实之感，勇气、智慧和自信便油然而生；而且每当我听见那班依然身处深渊的批判家不停地发出非常熟悉而尖厉的鼓噪时，内心深处总不免升腾起一种奇特的悲天悯人情绪——我猜想，这大概就是别一种意义上的“曾经沧海难为水”罢。

三

自1978年底我到北京攻读硕士学位之日起，20年来一直以歌剧理论作为专业研究方向。但也许是生性不大安分的缘故，对歌剧音乐剧以外的音乐世界始终保持着浓厚的理论兴趣和关注的热情，因此时时涉笔音乐批评领域，弄出阵阵声响，惹起许多是非，招来不少麻烦。细想起来，我在这20年间所发表的批评文字，总篇幅不下百万字，涉及的领域，除歌剧音乐剧之外，有近现代音乐史、当代音乐、外国音乐、音乐思潮、音乐美学、专业音乐教育、民族音乐等等；就风格体裁而论，有流行音乐、新潮

音乐、声乐、舞剧和影视音乐等等。

在我个人的批评实践中，关注最多、用笔最勤、发出响动最大、招惹麻烦最烈的，是在近现代音乐史、当代音乐和音乐思潮这三个领域。之所以如此，我想不外乎如下几个原因：一是国情使然，二是界情使然，三是人情使然，即所谓大气候、中气候、小气候是也。大气候——当时正处改革开放之初，举国上下正本清源拨乱反正，肃清极左流毒，迎来第三次思想解放运动，实事求是的科学精神与“两个凡是”的宗教情结正处在激烈冲突之中；中气候——处在这一大气候背景下的中国音乐界，以中国音协及其机关刊物《人民音乐》为代表，却在拨乱反正正本清源方面显出行动迟缓态度暧昧，并且依然用过去的“左视眼”来看待当代乐坛在改革开放后出现的新事物，音乐批评中的政治老八股依然横行霸道；小气候——经过对“文革”的沉痛反思和正本清源、解放思想的伟大洗礼，我和绝大多数“文革”时期的同辈人一样，服膺实事求是科学思想，认同改革开放时代大潮，愿投身其间，献平生所学，为我国当代音乐之崛起与辉煌，清地基，扫路障，添砖瓦，搭人梯，甘当改革开放马前卒，誓为拨乱反正清道夫。

也真是应了毛泽东“世界观的转变是根本的转变”这句至理名言，摆脱了“左”毒的人们一旦恢复了理性，顿时神清气爽耳聪目明，被颠倒的一切又被重新颠倒了过来，真假善恶美丑纷纷现出本相，一一回归原位。

也正因为是从旧营垒中杀出来的缘故，对极左政治批评八股那一套暗道机关——从立场、观念、方法、推理逻辑到习惯用语、遣词造句、文风文法等等——了如指掌，深知这类东西的沉渣泛起，误国害艺，破坏团结，阻挡繁荣，束缚音乐生产力的进一步解放，因此每每在感到了可悲可笑之余，总按不住反戈一击的激情——于是，一场场论战、辩驳、商榷与再商榷、批评与反

批评，就这样在音乐界、文艺理论界的报刊上热热闹闹地开展起来。

起初，这种笔墨官司是在一些具体领域进行的。如20世纪80年代初为刚刚露头即遭围剿的流行歌曲争取生存权而写的《为王酩歌曲一辩》，关于音乐风格能否自由竞赛而发生在我和赵沨同志之间的争论；80年代中，就我国当代歌剧历史经验与当前发展和贺敬之同志的商榷，为回答李业道同志对流行歌曲和新潮音乐（即所谓的“两个冲击波”）的无端责难而写的《毕竟东流去》等等。后来，随着客观情势的发展和理论争鸣的进一步深入，双方争论的热点问题的范围扩大了，笔触逐渐探入历史与现实的深层结构，涉及近百年来，尤其是1949年以来我国专业音乐发展的历史经验与教训、成就与失误，进而探讨毛泽东的《讲话》及毛泽东文艺思想中的某些结论（如文艺功能论、文艺批评的“两个标准”说、毛泽东本人在1949年后一系列文艺批评实践等等）对近现代及当代中国音乐发展进程的影响，最后归结到在改革开放条件下我国当代音乐的发展方向、道路及基本战略——很显然，就这些问题本身的重大程度而论，无疑带有根本性质；它们也构成了发生在80年代中后期的、在近百年来中国音乐思潮史上具有标志性意义的那场“回顾与反思”的主要内容。其时，从中国音协主要领导人吕骥、贺绿汀、李焕之、吴祖强、孙慎、赵沨、瞿维到著名音乐家朱践耳、于润洋，从资深批评家李业道、晓星、黎章民、汪毓和到中国音协行政官员冯光钰、厉声，以及大批中青年学者均从不同立场、以不同方式参与论战。作为其中一员，我本人几乎就上述所有问题都发表过评论和争鸣文字。纯粹就文章数量而论，在论战双方中我可能是最多的，但论质量却绝对不是最有见地和最具深度的，而且持论也算不上最激进；也许与我的批评经历、个人性格及文风有关，我的批评文字素以尖锐见长，常常一针见血不留情面，喜欢追源溯流穷根究

底，提倡指名道姓正面交锋，在嬉笑怒骂中纵横恣肆，于左冲右突时坚定顽强，因此每每击中论敌痛处，使他们感到难受难堪，也因此往往激起“公愤”招来阵阵还击的明枪暗箭。

在整个 80 年代，这种公开论战还仅仅是笔墨官司，到了 1990 年的“音乐思想座谈会”之后，就演变成了当面锣、对面鼓的正面较量。老实说，在你来我往的唇枪舌剑中，在论敌们人多势大、众口一词的声讨声中，无论在理论上还是在气势上，我都没有让他们占到半点便宜。毫不奇怪，我的这种不妥协态度势必招致更为猛烈的反击；论敌们在他们所控制的舆论工具上连篇累牍地发表批判文章，并且明目张胆地践踏“双百方针”，扣发、禁发我对他们无端批评的反批评。当时《音乐研究》的主编甚至放出话来：该刊要发只发我的检讨文章。由此可见论敌们政治上、理论上和人格上的虚弱。

已经到了 90 年代，谁想一手遮天均无异于痴人说梦。所谓“东方不亮西方亮、黑了南方有北方”，论敌们的封杀行动并没有使我沉默。在整个 90 年代，我依然一如往常地以我的笔和惯有的文风，在音乐批评领域美我所美，刺我所刺，继续与“左”八股叫板，以证明一个业余批评家的存在价值。令人感到鼓舞的是，我在八九十年代的主要批评活动，在宏观发展趋势上完全符合邓小平所说的“要警惕右，但主要是防止‘左’”的时代总要求。倒是“左”八股的代表人物们，除了一两个散兵游勇偶尔跑出来放上一两枪之外，就其整体而言自 1992 年邓小平南巡讲话之后便偃旗息鼓了。

四

音乐批评，就其性质和功能而言，无非是美、刺两个方面。举凡音乐中、音乐生活中、音乐历史中及批评的自身实践中属于

真善美的作品、人物、现象、思潮，则美之；凡属假恶丑者，则刺之。问题在于，音乐现象纷繁复杂，真善美和假恶丑往往不像快刀切西瓜似的一分两半，而一般均呈现共存、同在、互渗状态，因此音乐批评对它们的态度也经常是美中有刺，刺中有美，只不过视对象情况不同，美刺之成分比例每每有所侧重而已。

不过，在音乐批评界有一个非常特别的现象，即对某一音乐事象的评论，如果单从各家之字面看，基本大同小异，无非是“优点如何如何，不足如何如何，但毕竟瑕不掩瑜，因此又如何如何”之类套路，看不出其中有何区别；实际上，在这看似大同小异的背后，却掩藏着根本性实质性的分歧。这说明“两点论”加“重点论”的所谓“辩证法”，在我们一些批评实践中发馊变味了，成了躲躲闪闪、吞吞吐吐、模棱两可、面面俱到的庇护所。

与此形成鲜明对照的是，美则举世无双，丑则天下之最；美其美则好话说尽，溢美之词用绝；刺其丑则鲜血淋漓，非要批它个死去活来——正所谓：各美其美，各刺其丑，好则好极，坏则坏透，中间百态，根本没有！

这就使我想起1986年兴城会议上有人力主的一个观点：音乐批评不是科学，而是一种艺术。言下之意便是：音乐批评无科学性可言，只要文章写得漂亮，让批评家借对音乐事象进行评说这个舞台，尽情展现自己的艺术秉性及各种奇思妙想，而它的所美所刺，其实是与其对象的本来属性或然相关的。

这又使我想起50年代美学界关于“美是不是主观的”那场讨论以及后来史学界关于“六经注我”还是“我注六经”的学派之争。

换句话说，既然音乐批评及其美刺可以和批评对象不存在必然联系（“或然相关”的逆命题），那么，顺理成章的结论难道就是“音乐批评及其美刺观也是主观的”么？难道就是“音乐评

我”而不是“我评音乐”么？

令人莫名惊诧的是，理论上从来对“主观”一词视若寇仇而将它与主观唯心主义毫不费力地画上等号的“左”八股批评家，却在他们的批评实践中不折不扣地实行着主观唯心主义的美刺观——他们经常完全不顾或有意歪曲批评对象的本来属性，按照当时政治指挥棒的意志随心所欲信口开河，凡迎合其政治需要者，即使艺术上一无是处也要捧上九重天，反之哪怕是传世经典也要打入十八层地狱。

历史有时真是惊人地相似。随着改革开放和社会主义市场经济的深入发展，“左”八股虽然偶尔露峥嵘，但作为一个历史现象的整体毕竟是从当代音乐批评画面中渐渐“淡出”了，然而它的一个变种，或者说它的另一极，一种新八股却在当代乐坛尤其是流行音乐界时兴起来。它的主要特征就是把时下称之为“乐评”的东西蜕变为无节制的庸俗吹捧、充满铜臭气息的商业化的企划文案及广告式的炒作与包装，甚至不惜党同伐异，恣意褒贬，无端美刺。

音乐批评中的老八股听命于斗争哲学，新八股则听命于赚钱哲学；老八股围着拜神主义转，新八股围着拜金主义转；新老批评八股，同一哲学基础——主观唯心主义。

这样的音乐批评，绝不是科学，也不是艺术。

五

我是赞成“美是主客观的统一”这一命题的。同样地，作为对艺术美的审美评价的音乐批评及其美与刺，也必然是主客观的统一。纯然客观主义的完全消弭了批评家个人秉性和艺术趣味的批评是根本不存在的，而完全撇开批评对象的客观（相对于批评家的主观而言）属性不顾，任凭批评家个人因素恶性膨胀的所谓

“批评”，也就堕入了主观唯心论的泥淖。

我以为，无论在社会生活中还是在批评实践中，都要讲真善美以及三者的和谐统一。真是什么？真属于认识论范畴，讲的是使认识符合客观实际，把握历史趋势，顺应社会规律；善是什么？善属于道德论范畴，讲的是尊重人的价值，尊重人类普遍认同的行为规范和道德标准；美是什么？美属于艺术论范围，讲的是按照人类精神操练的基本法则和评价标准去创造艺术和审视艺术——我们只有在批评实践中实现了这三者的和谐与统一，起码自觉地将这三者的和谐统一作为音乐批评的最高境界来追求，才能有效地避免过分执于一端而造成的偏颇与失衡，我们的或美或刺既有了客观依据和科学标准，又有机融入了批评家的个人气质、秉性和才华，从而有望达到科学性与主体性的统一。以往音乐批评之诸多重大失误，一是认不清社会发展趋势，把握不住历史演进规律，其美其刺失其真；二是不尊重人，无视人性、人情和人的尊严，其美其刺失其善；三是不尊重艺术规律，不按照音乐艺术自身特性和评价标准来审视音乐，其美其刺失其美。正是有此三类，才使当年的音乐批评步入“左”八股的误区，给我国音乐事业带来重大损失。

不过，按照我历来主张的“理论批评合力论”的观点，任何一种美刺观念，任何一种批评流派，在理论批评合力场中都是一个客观存在，都有释放自身能量、表现其存在力度的权利；而其中的是非曲直，也只有在这种能量和力度得以展示之后，由审美实践去检验，去作出判断。

于是便有一个创设宽松的健康的建设性批评环境的问题，不但允许而且要大力鼓励与提倡各种批评学派与美刺观念的自由讨论和争鸣，以期在讨论和争鸣中求同存异，共同开辟认识真理的道路，绝不可重蹈往日的误区，压制不同意见，前些年音乐界在这方面的记录很不光彩，近年来似无根本改变的迹象。

我认为现在音乐界普遍存在一种害怕不同意见，有意无意排斥争鸣的情绪，以为争鸣一起，论战重开，影响安定团结，破坏和谐气氛，结果有些刊物不断旧话重提，挑起事端，却不允许不同意见给予澄清与辩驳。这实际上是对前者采取绥靖主义政策，给他们以“如入无人之境”的幻象，岂非纵容了他们的肆无忌惮?!

对此，我的基本态度是：本着对历史负责，对自己的艺术良心负责的精神，对进入我的批评视野的音乐事象，当美则美，当刺则刺，一如既往地不苟且、不妥协；至于我之所美所刺在他人眼中当刺当美，非我所能节制也。

我将坚持走完自己择定的批评之路。

原载《艺术广角》1998 年第 4 期

当代音乐研究的历史与现实

“当代音乐研究”是改革开放以来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向，它的学术使命是：以中国当代音乐（1949年至今）为对象，以史学方法和批评方法为两大方法论支柱开展音乐学研究，从中总结经验、评价得失、提取学理、揭示规律，以便在当代音乐研究与当下音乐实践双向互动的健康关系中实现其自身价值。在音乐学整体学科布局中，“当代音乐研究”所承担的学术使命是任何其他学科所无法取代的。

当“当代音乐研究”的学术视野投向我国当代音乐文化建设的历史进程并进行历时性的纵向研究时，便具有了鲜明的史学品格，成为音乐史研究的一个分支，即“中国当代音乐史”。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。

当“当代音乐研究”的学术视野投向当下的音乐现实并进行共时性研究或即时性的横向研究时，便具有了鲜明的批评品格，并与音乐批评在目的、对象、方法诸范畴内结成高度重合的亲缘关系，彼此几乎处于合二为一的“无差别境界”中。然而，“当代音乐研究”的学术征程并非只到“当下批评”阶段就此止步；而是从“当下批评”中积累养料、汲取源头活水，进而向当代音乐的整体性、历时性的专题研究继续前行，最终到达学术使命的终点。

一、史前播种：在疾风暴雨中萌芽

直到1980年之前，在音乐学的整体学科布局中尚无“当代音乐研究”的位置。因此其历史起点是与我国改革开放的伟大进程同步的。但却可从中华人民共和国成立之初到“文革”结束（1949—1976）这一漫长的历史时段里追溯到它的源头。

那是一个疾风暴雨的年代。新中国的音乐文化建设进程在贫穷落后的地基上起步，在较为封闭的国际环境中生长。经历了长期战乱之后的中国专业音乐百废待兴，百业待举，面临着由战时体制向和平体制、由农村环境向城市环境过渡的历史使命。在紧张的战争环境中暴露出的或当时未及解决的许多重大理论和实践命题，由此获得了深思熟虑的条件；在新形势下涌现出的许多新情况、新问题和新矛盾，也激发起当代音乐家的理论思考，为之寻求解决之道。为此，当时的主流意识形态、各级政府或准政府团体（如中国音协）、研究机构及高等艺术院校均大力倡导现状研究及评论，力图为中国当代音乐的健康发展提供全面的理论支持。不但贺绿汀、吕骥、马思聪、李凌、李焕之、李业道、马可等人都在不同阶段、针对不同情况对关乎当代音乐现实命运和未来走向的若干重大问题发表了各自的见解，而且毛泽东、周恩来、陈毅、周扬等高级领导人也针对中国当代音乐的发展发表过许多重要讲话和指示，其中，尤以毛泽东《同音乐工作者的谈话》[①] 以及陈毅、周扬1956年在中国音协党组扩大会议上的两个讲话[②]和贺绿汀的《论音乐的创作

① 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，《毛泽东文艺论集》第146—157页，北京：中央文献出版社，2002年4月出版。

② 陈毅这个讲话的节录和周扬讲话全文参见居其宏：《新中国音乐史》“附录”之二。《新中国音乐史》，湖南美术出版社，2002年10月长沙出版。这两个文件的原件系油印稿，现存中国音协档案室。

与批评》[①] 和《对批评家提出的要求》[②] （化名“山谷”）、马思聪的《谈青年的创作问题》[③]、吕骥的《关于音乐理论批评工作的几个问题》[④] 最具代表性和权威性，成为当代音乐研究的经典文献。此外，郑伯农的《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》[⑤]、陈婴的《必须加强的战斗》[⑥] 和《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》[⑦] 等篇什，对当时音乐生活中的中外关系、古今关系、雅俗关系的处理提出了颠覆性批评。不过，由于当时特殊的社会条件和音乐思潮的影响，其立场和方法往往与阶级斗争和音乐批判纠缠在一起，政治色彩太浓而理论品格低下；但作为当代音乐研究的重要思想材料，其历史价值不可低估。

发生在20世纪60年代初关于“革命化、民族化、群众化”的讨论，实际上是一次落实“三化”指示并对其无可置疑的正确性进行阐释的学术研讨，其目的是在音乐界构建以“三化”为指针的审美理想，并为当代音乐的题材、风格、样式、语言诸范畴进行整体性美学框定。“三化”讨论所形成的“共识”后来便成为全社会普遍的音乐审美意识和音乐价值评估的唯一标准，对当时和今后的音乐创作、表演、研究、教学、出版和社会音乐生活各个方面均产生了巨大而深远的影响；事实证明，这种影响之于当代音乐，并不总是积极的。

---

① 贺绿汀：《论音乐的创作与批评》，《人民音乐》1954年第3期。

② 贺绿汀：《对批评家提出的要求》，《文汇报》1963年6月25日。

③ 马思聪：《谈青年的创作问题》，《人民音乐》1956年第9期。

④ 吕骥：《关于音乐理论批评工作的几个问题》，《人民音乐》1956年第9期。

⑤ 郑伯农：《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》，《人民音乐》1961年第4期。

⑥ 陈婴：《必须加强的战斗》，《人民音乐》1963年第8期。

⑦ 陈婴：《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》，《人民音乐》1964年第12期。

到了“文革”时期，对于当代音乐的研究与批评实践彻底丧失了起码的理论品格，完全沦为“四人帮”手中否定一切、唯我独尊的工具，对当代音乐发展产生了极严重的后果。

总体看来，1949—1976年是“当代音乐研究”的史前期，前辈学者在这块无人开垦的处女地上辛勤播种、付出心血、撒下汗水，催发了“当代音乐研究”的最初萌芽。尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们留下的精神遗产极可宝贵。

不可否认，“当代音乐研究”正是在这样的地基上起步的。

二、早期建设：在拨乱反正中起步

“当代音乐研究”这一方向，是进入新时期以来，我国音乐界为响应邓小平关于“解放思想，实事求是”的号召，在“真理标准讨论”中起步的。当时的任务，一是拨乱反正，清除“文革”影响，将音乐界从极左思想禁锢下解放出来；二是研究新的时代条件下我国音乐界涌现的大量新事物、新情况和新问题，运用马克思主义美学原理给以科学的回答。

音乐界的思想解放首先是从揭批“四人帮”开始的。1977年底、1978年初，《人民音乐》分别在京沪两地邀集部分音乐家举行座谈会，以大量事实有力地驳斥了“文艺黑线专政论”和江青一伙在“无标题音乐”问题上的政治用心，批判了“两个凡是”的主张，对于冲破“四人帮”的思想禁锢、促进音乐界的思想解放起到了积极作用。

音乐界的拨乱反正和思想解放，在80年代中期达到了高潮。当时，伴随西方一系列现代主义文艺思潮和方法被一一介绍到国内而兴起的“音乐观念更新”热以及“新潮音乐”和流行音乐这两股创作潮流，引发中国当代音乐有史以来最大的一次阵痛与转

型，在一系列重大学术问题上的观念碰撞和激烈争论，大多因此而起。1986年第3期《音乐研究》发表以《音乐观念更新及其自觉意识》为代表的一组论“观念更新”的文章，以及在各种报刊上如火如荼地进行着的围绕“新潮音乐”与流行音乐的论战，产生了大批理论篇什。

王安国的《我国音乐创作“新潮”纵观》[①] 和李西安等人的《现代音乐思潮对话录》[②] 是在创作研究，特别是“新潮音乐”创作研究方面出现的代表性文论。前者以开阔的历史视野和深厚的音乐本体功力，对“新潮音乐”的代表性作曲家及其主要作品的技法特点、“新潮音乐”赖以产生的历史前提以及音乐艺术发展演进的国内外背景、“新潮音乐”探索的对于我国当代专业音乐创作的贡献和不足进行了有理有据的分析和论证；后者以“四人谈”的形式阐述了在新观念和新技法探索中特别活跃的一批青年作曲家对20世纪现代音乐发展走向的理解、东西方音乐文化冲突及其在新条件下交融互补的现实可能、他们的美学追求和他们的创作心态，内中提出了一些带有叛逆性的尖锐观点，与时论迥然不同，因而引人注目。

关于流行音乐的论战更是烽烟四起。针对所谓两个“冲击波”[③] 的批评和“两个怪胎”[④] 为代表的批评文本把新时期出现的流行音乐大潮与20世纪30年代的所谓“时代曲”作简单类比

① 王安国：《我国音乐创作“新潮”纵观》，《中国音乐学》1986年第1期。

② 李西安、谭盾、瞿小松、叶小钢：《现代音乐思潮对话录》，《人民音乐》1986年第6期。

③ “两个冲击波”是一些理论家对“新潮音乐”和流行音乐这两股音乐潮流的统称，意为由于两潮崛起而对中国音乐形成巨大的不良冲击，其中的贬义是很明显的。

④ “两个怪胎”是赵沨在一次学术会议上提出的，用以概括他对新潮音乐和流行音乐的基本评价。后来赵沨本人多次把“两个怪胎”的内涵更正为“对新潮音乐的无原则吹捧”和“流行音乐的无节制泛滥”。

并一概斥之为“沉渣泛起”而对流行音乐做出的整体否定性评价，一些学者纷纷撰文，从大众审美情趣的历史演变及其现实发展、当代流行歌曲的艺术特征、历史地位及其创作成就与不足、流行音乐存在的社会学根据等方面进行了有针对性的论述和论战，发出“把颂神的歌归还给人”[①] 的深情呼吁。

1986 年 8 月在辽宁兴城举行的“全国中青年音乐理论家座谈会”是新时期一次重要的学术会议。参会代表以从事音乐理论研究和教学的中青年学者为主，围绕“当前中国音乐的紧迫问题和音乐理论家的历史使命”这个主题，探讨当代音乐文化建设中若干重大命题，其中清除“左倾”思潮的影响和如何看待 20 世纪我国专业音乐发展道路成为与会代表关注的中心论题。一部分民族音乐学家以“音乐价值相对论”为理论武器，指出，由于受“欧洲中心论”的严重影响，从萧友梅、刘天华等人开始，我国 20 世纪新音乐走了一条“全盘西化”的道路，造成了近现代音乐史上一个最大的战略失误。此论一出，即刻引起了反驳和争论。关于“20 世纪中国新音乐发展道路的论辩”由此揭开序幕。此外，兴城会议领导小组负责人赵沨在论及清除“左”的影响时，指出联系国际背景、特别是苏联背景的重要性，并形象地提出了“日丹诺夫幽灵”“第二自我”和“伊里奇的外衣”等概念，为不久之后在音乐界全面兴起的“回顾与反思”奠定了基调。[②]

发生在 80 年代的音乐观念更新热潮、围绕“新潮音乐”和流行音乐的大辩论以及关于 20 世纪我国新音乐发展道路的蓦然回首，对“当代音乐研究”的起步具有重要意义。无论是针对音乐界指导方针和美学思想的论战，还是涉及到创作

---

① 沈尊光：《把颂神的歌归还给人》，《人民音乐》1986 年第 10 期。

② 关于兴城会议，详见居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷》，《中国音乐学》1986 年第 4 期。

观念、风格和技法的论战，大多能够从个别作品、现象、观点的评论、研究和阐述中超拔而出，在一个较广阔的层面上放出历史眼光，把研究和论战聚焦于当代音乐现实状况的整体性研究及其发展历史的反思与总结，表现出鲜明的史学特点和较高的理论品格，为“当代音乐研究”日后的确立与发展奠定了良好基础。

三、中期建设：在“回顾与反思”中确立

从1987年起，在编写《当代中国》丛书音乐卷的过程中，为了贯彻《当代中国》丛书总编委会“遵循实事求是的科学的态度，不虚美，不掩过，用可靠的事实资料，如实地写出新中国30多年的建设史，为世人为后人留下一部科学的信史”[①] 的编写宗旨，音乐界发起了对新中国成立以来音乐文化建设历程的全面“回顾与反思”，将1949年以来各个音乐领域的发展历史纳入当代音乐学者的研究视野，并取得了丰硕的学术成果。

这是一个“众声喧哗”的年代，也是音乐界各种音乐思想和音乐观念发生剧烈碰撞的年代。当时在《中国音乐学》的“回顾与思考”和《人民音乐》的“回顾与反思”这两个栏目以及其他学术刊物中，先后发表了吕骥的《音乐艺术要坚定走社会主义道路》[②]、于润洋的《关于音乐基础理论研究的反思》[③]、陈聆群的《反思求索，再事开拓》[④]、张静蔚的《音乐理论的历史反

① 《当代中国》丛书“总序”，见《当代中国音乐》卷首，北京：当代中国出版社，1997年7月出版。

② 吕骥：《音乐艺术要坚定走社会主义道路》，原载于《文艺理论与批评》1987年第4期，后征得作者本人同意，转载于《中国音乐学》1988年第1期。

③ 于润洋：《关于音乐基础理论研究的反思》，《人民音乐》1988年第5期。

④ 陈聆群：《反思求索，再事开拓》，《中国音乐学》1985年创刊号。

思》[1]、乔建中的《什么是发展当代音乐的必由之路》[2]、梁茂春的《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》[3]、居其宏的《社会主义初级阶段理论和当代音乐史的几个问题》[4] 和《一个不可逾越的反思课题》[5]、戴嘉枋的《面临挑战的反思》[6] 等文章，对1949年以来中国音乐发展历史以及其中若干重大理论命题和事件进行了比较全面的回顾及较为深入的反思，彼此间围绕什么是“社会主义音乐”、对毛泽东《讲话》的评价、对新中国音乐理论建设及音乐批评历史经验的总结、对“新潮音乐”与流行音乐存在价值及其现实状况的估计等热点问题，进行了激烈的论战。尽管事后人们对这场论战的性质和意义存在着十分严重的分歧，但有一点却是不可否认的，即它把长期处于隐伏状态并涌动在广大音乐家心头的一系列重大命题置放在理论研究和学术争鸣的平台上来，使之充分公开化和社会化，变成一种显性的、物化的、可供二度解读和查核的思想材料；各色人等粉墨登场、扮演不同角色，争相发出自己的声音，表明各自的立场，从不同角度对“当代音乐研究”的学科建设做出了贡献；也进一步显示出，“当代音乐研究”在20世纪80年代已成为整个音乐界热切关注的焦点，无可辩驳地证明了它的不可替代的存在价值。

从1987年开始直到1997年，断断续续历经10之久的《当代中国音乐》[7] 的编写和出版在当代音乐史和“当代音乐研究”的学科成长史上是一个极端重要的事件。其作者队伍以年富力强的

---

① 张静蔚：《音乐理论的历史反思》，《人民音乐》1988年第6期。

② 乔建中：《什么是发展当代音乐的必由之路》，《中国音乐学》1988年第2期。

③ 梁茂春：《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》，《人民音乐》1988年第10期。

④ 居其宏：《社会主义初级阶段理论和当代音乐史的几个问题》，《中国音乐学》1988年第3期。

⑤ 居其宏：《一个不可逾越的反思课题》，《人民音乐》1988年第9期。

⑥ 戴嘉枋：《面临挑战的反思》，《音乐研究》1987年第1期。

⑦ 《当代中国音乐》，李焕之主编，北京：当代中国出版社，1997年7月出版。

中青年学者为主，聚集了全国各地处于各音乐门类研究学术前沿的专家学者，对当代音乐创作、表演、教育、理论研究在新中国的发展历程、成就和历史经验进行了分门别类的全面梳理和系统总结。它的编写和出版，不仅是“当代音乐研究”最早编写的第一部体系化集体著作，而且在音乐界轰动一时的“回顾与反思”也是在其推动下进行的，对促进“当代音乐研究”此后发展有不可估量的意义。实际上，尽管居其宏的《20世纪中国音乐》[①]和梁茂春的《中国当代音乐》[②]出版时间较《当代中国音乐》为早、也更带学者个人特色，但两位作者均是《当代中国音乐》的编委和编辑部负责人，实际主持该书编写的全过程，论其资料基础和写作动因，都与《当代中国音乐》存在不同程度的学术渊源。

自从一些民族音乐学家在1986年“兴城会议”上对20世纪中国音乐发展道路提出整体性否定结论之后，学术界把回顾与反思的目光延伸到整个20世纪，从而实现了当代音乐研究和近现代中国音乐史的纵向连接；由这个问题触发的探讨与争论一直持续不断。1990年由《中国音乐年鉴》编辑部发起组织的“世纪性反思”笔会，以20世纪中国音乐处理中西关系之“元约定”可靠与否、“现约定”健康与否为主题，邀集部分学者参与讨论。笔会组织者在这两个主题背后所隐藏的“潜答案”是不言自明的。参与笔谈的学者各抒己见，持论多相左，但受篇幅所限，许多问题未及展开，不同意见之间尚未形成正面交锋。[③]

1989—1992年间，音乐界对当代音乐的发展道路及其历史经验的总结，又掀起新的波澜并于1990年“全国音乐思想座谈

---

① 居其宏：《20世纪中国音乐》，青岛：青岛出版社，1992年12月出版。
② 梁茂春：《中国当代音乐》，北京：北京广播学院出版社，1993年10月出版。
③ 参与这次笔会的所有文章，均发表于《黄钟》1991年第1期。

会”前后达于高潮。此间，吕骥、赵沨、孙慎、晓星、李业道、厉声、李正忠、修海林等人纷纷发表文论和谈话，从一些似曾相识的理论视角和观点出发，把“回顾与反思”中一些学者的言论和主张片面概括为“毫无建树”说、“《讲话》后现象”说、“异化”论、“多元态势”说等等，并对之提出了整体颠覆性的批评。其中，李正忠的《评“〈讲话〉后现象”说》[1]、晓星的《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》[2]、厉声的《近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他》[3]、李业道的《反历史的“反思”》[4] 和《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》[5] 等篇什最具代表性。在创作研究方面，一些音乐家别具慧耳，竟然从我国“新潮音乐”和流行音乐作品中得出了“颠覆反颠覆、演变反演变、渗透反渗透”[6] 的政治结论。因此，就这些批评的整体而言，实际上是50—60年代主流音乐思潮的一次大回流。但此类思潮之得以回流本身，却把“当代音乐研究”对于中国当代音乐的历史研究、创作研究、思潮研究和发展战略研究的重要性、严峻性以特别强烈的形式提到音乐界面前，使得任何人都不能忽视它的存在和价值。

在这一时期，尽管上述思潮和理论借助权力话语已经在整体上占有话语霸权，但仍有不少音乐家对此鲜明地表明了自己

---

① 李正忠:《评“〈讲话〉后现象”说》,《文艺报》1990年2月10日。

② 晓星:《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》,《人民音乐》1989年第8期。

③ 厉声:《近年来在音乐思想上发生的这场争论的性质及其他》,《人民音乐》1990年第5期。

④ 李业道:《反历史的“反思”》,《音乐研究》1990年第2期。

⑤ 李业道:《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》,《人民音乐》1991年第1期。

⑥ 见1990年5月25日《中国音乐报》上关于《音乐研究》编辑部在同年5月19日举行的座谈会报道；1990年6月8日的《音乐周报》对此也作了类似报道。

的立场，提出了截然不同的主张。其中，贺绿汀致“全国音乐思想座谈会”的一封公开信[①]、李焕之的《关于当前音乐创作的几点意见》[②]、吴祖强的《冷静估计得失》[③]、居其宏的《马克思主义与音乐界当前实际》[④] 和《反映论与音乐的主体性问题》[⑤]等文献，从当代音乐创作整体走势（特别是“新潮音乐”和现代技法探索）的估计及中国音协领导者应取的态度、思潮论争的科学态度与方法，以及作为极左音乐思潮哲学基础的机械反映论和主观唯心论及其在当代音乐史上的种种表现等方面进行论述和辨析，成为这一时期“当代音乐研究”难能可贵的成果之一。

因此，从80年代中期到90年代初期，对当代音乐乃至20世纪中国音乐的“回顾与反思”达于高潮；正是在这个研讨与论战的高潮中，“当代音乐研究”不仅成为学术界关注的热点领域，而且也使它作为一个独立的研究方向，在音乐学界得到确立。其主要标志是：

1. 学术成果：除了大量的专题研究和批评文章之外，与“当代音乐研究”有关的学术著述在此期间相继出版，其中有汪毓和的《中国现代音乐史纲》[⑥]、居其宏的《20世纪中国音乐》、梁茂春的《中国当代音乐》、孙继南和周柱铨主编的《中国音乐通史

---

① 贺绿汀的这封公开信由李焕之在“全国音乐思想座谈会”开幕式上代为宣读而在国内未曾发表，但以摘录的形式被记载于“全国音乐思想座谈会”的会议简报第3期（1990年6月26日）中。参见居其宏：《新中国音乐史》第170页。

② 李焕之：《关于当前音乐创作的几点意见》，《中国音乐学》1990年第4期。

③ 吴祖强：《冷静估计得失》，《中国音乐学》1990年第4期。

④ 居其宏：《马克思主义与音乐界当前实际》，《人民音乐》1990年第5期。

⑤ 居其宏：《反映论与音乐的主体性问题》，此文原是作者向中国音乐美学学会1992年年会提交的论文并在该次会议上宣读，后收入中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》第745—792页，济南：山东友谊出版社，1994年3月出版。

⑥ 汪毓和：《中国现代音乐史纲》，北京：华文出版社，1991年6月出版。

简编》[①] 之当代部分以及戴鹏海的当代音乐家年谱系列写作[②]等。

2. 出版阵地：作为中国音协的机关刊物，《人民音乐》历来以关注当代音乐现状并对之进行研究、评论为宗旨。在“当代音乐研究”史前播种、早期起步和中期确立过程中发挥了重要作用，刊载了大量对本学科的研究和建设具有重要学术价值的理论批评文献，并为当代音乐的纵向研究提供了弥足珍贵的历史信息。此外，《中国音乐学》《音乐研究》《中央音乐学院学报》《音乐艺术》《黄钟》《乐府新声》《星海音乐学院学报》《音乐生活》《文艺研究》《文艺理论与批评》等学术刊物及《人民日报》《光明日报》《文艺报》《中国青年报》等全国性大报和《中国音乐报》《音乐周报》两家音乐专业报纸亦经常发表当代音乐的研究文章或专栏评论，并就若干重要现实命题展开论争，也为“当代音乐研究”学科创建和发展提供大量版面，做出不可磨灭的贡献。

3. 资料建设：在《当代中国》丛书音乐卷的编写过程中，为“当代音乐研究”积累了大量宝贵文献和史料；成书之后，其中所涵盖的历史信息也为学者们的后续研究提供了丰富的资料源。而中国艺术研究院音乐研究所也在这一时期开始编纂《中国音乐年鉴》，将这种资料建设纳入年度化、经常化、制度化的轨道，使之成为“当代音乐研究”不可或缺的资料基地之一。

4. 研究队伍：汪毓和、陈聆群、张静蔚、梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等一批学者以主要精力从事当代音乐研究并取得了程度不等的成果；此外，像李焕之、吴祖强、

---

① 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社，1991年3月出版。

② 戴鹏海的当代音乐家年谱写作，在此期间共出版了《丁善德音乐年谱长编》（1991）、《陆华柏音乐年谱长编》（1993）、《李元庆年谱》（1994）、《陈铭志音乐年谱简编》（1995）等多部编年体著作。

吕骥、李凌、赵沨、于润洋、郭乃安、蔡仲德、李业道等学者亦密切关注现实，从不同视角参与“当代音乐研究”学科建设的进程。

5. 两个当代音乐研究中心已在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所初步形成。

6. 音乐界普遍关注，社会影响力增强。

四、近期建设：在多元格局中繁荣

1992 年至 2004 年，10 多年来“当代音乐研究”在相对宽松的时代条件和多元化的学术气氛中得到了较大发展，无论在论域广度或研究深度方面都有了新的开掘，呈现出一派欣欣向荣的景象和“百家争鸣”的发展势头，其整体学术成就也远远高于此前的任何时期。

对当代音乐生活中一系列热点问题的学术探讨和热烈争鸣依然是这一时期“当代音乐研究”的基本主题，并吸引大批不同年龄、不同学术背景的音乐家投身其中。

关于 20 世纪中国音乐发展道路的论争，由于关系到中国音乐的历史评价、现实命运及其未来走向等一系列战略问题，故而受到音乐界持续而热切的关注，直到新老世纪之交，其旺盛势头不但丝毫未减，且有不可遏止之势。

针对管建华提出的“中国音乐自性危机”[①] 之说，老一辈学者冯文慈、青年学者邢维凯分别以《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》[②] 和《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音

---

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995 年第 4 期。

② 冯文慈：《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997 年第 2 期。

乐文化的必由之路》[1] 与之回应，从不同角度对管文提出各自的反驳意见。

此后，由于香港学者刘靖之在其新著《中国新音乐史论》[2]（两卷本）中将20世纪中国新音乐的发展历程概括为对西方音乐表现体制的“抄袭、模仿、移植”三个阶段，认为钢琴曲《牧童短笛》《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等“不是真正的中国音乐”。此书传入大陆后立即在音乐学界产生激烈反响，除了宋瑾公开撰文[3]对此做出肯定性评价之外，绝大多数公开发表的文论对该书和其中的基本立论提出了程度不等的批评[4]。针对大陆学者的批评，刘靖之在台湾《乐览》杂志上接连发表两篇文章[5]为该书的立场、观点和方法做出自我辩护，居其宏又以《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》[6] 相回应。居文在逐一分析刘文存在的诸多理论缺陷、逻辑漏洞和知识性错误之后，提出新音乐史家治史理应“胆、学、识兼具”的主张。

关于20世纪中国音乐发展道路的论辩，在中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所和《人民音乐》编辑部等单位联合举

---

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

② 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北：台湾耀文事业有限公司，1998年出版。

③ 宋瑾：《略谈〈中国新音乐史论〉》，《音乐周报》1999年1月21日。

④ 关于《中国新音乐史论》的争论，请参见居其宏：《傲慢与偏见改变不了历史》，《音乐周报》1999年1月7日；刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，《中国音乐学》1999年第3期；毛宇宽：《关于新音乐的几个问题》，《中央音乐学院学报》2000年第4期。

⑤ 刘靖之：《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》，《乐览》第7期，2000年1月1日出版；《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，《乐览》第9期，2000年3月1日出版。

⑥ 居其宏：《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》，《人民音乐》2000年第8期。

办的专题研讨会上掀起高潮，也因对同一主题持论相左的众多学者第一次坐在一起进行面对面研讨和正面交锋而特别引人注目。会后发表了一些学者的论文，但大多阐述各自所坚持的观点，期待中的正面交锋和公开论战并未出现。

真正的论战发生在杜亚雄的乐理教科书《中国民族乐理》[①]的学术评价上。旅美学者周勤如的一篇文章以大量中外音乐实例和普遍学理为依据，对该书的立论、文风提出措词激烈的批评，并对该书做出了全面否定的评价。[②] 此文发表后，当即在音乐学界引起巨大反响，热烈赞同者和强烈反对者尽皆有之。为此，中央音乐学院专门召开座谈会，与会者多数支持周勤如的观点。此后，杜亚雄本人两次撰文回应学界的批评，旅澳学者杨沐、国内学者居其宏也撰文参加讨论。[③] 讨论涉及对“音乐价值相对论”的理论界定、如何看待欧洲音乐表现体制和基本理论在中国的影响、在当代国际环境中如何建立我国民族乐理体系、如何在健康的学术氛围中发展学术批评以及在学术研究中如何遵循学术规范等问题。

关于学术创新与学术规范的讨论在世纪之交成为学术界的热点话题之一。旅澳学者杨沐早在1998年就发表文章，对国内学者论文写作中普遍存在的不规范现象提出批评，并把国际通行的学术规范及其形式介绍到国内，但当时在国内未能引起太大反响。周勤如批评杜亚雄《中国民族乐理》文章一出，学术

---

① 杜亚雄：《中国民族乐理》，中国文联出版公司，1995年10月北京出版。

② 周勤如：《研究中国音乐基本理论需要科学态度》，《中央音乐学院学报》1999年第3期。

③ 杜亚雄的文章题为《学术常理与中国乐理》，杨沐的文章题为《再谈学术规范和文风文德》，两文均刊于《中央音乐学院学报》2000年第1期；居其宏的文章题为《学术批评：在麻木和过敏中奋起》，杜亚雄的文章题为《也谈学术规范、文风和文德》，周勤如文章题为《对〈研究中国音乐基本理论需要科学态度〉一文的反思》，三文均刊于《中央音乐学院学报》2000年第4期。

规范及相关的文风、文德问题始被关注，一些学者纷纷就此发表意见。晚些时候，针对《欧洲声乐史》[1] 中大量引用别人成果不加注之类严重学术失范现象，首先在《人民音乐》上予以披露，后赵沨撰文为之辩护，随即又在《音乐周报》上就学术规范问题展开讨论。[2] 上述文章大多涉及到的一个基本命题是：如何认识和处理学术规范与学术创新的关系？杜亚雄认为，学术研究承担学术创新使命便无需规范。而居其宏在廓清学术规范和学术创新的逻辑分野之后认为：学术创新必须以学术规范为前提，任何创新成果都建立在前人研究成果的基础上，尊重学术积累的历史继承性、遵循人类思维的基本法则、遵守学术写作的规范形式，是防止学术不端、达成创新使命的重要保证。[3]

此外，在这一时期出现的关于"杨荫浏防范心态"及"重写音乐史"的讨论和论争、关于《当代中国音乐》若干史实的论争，涉及唯物史观在中国古代音乐史、近现代音乐史和当代音乐史研究中的具体运用，当代音乐史家如何对待历史写作中的史实、史料和具体历史人物的评价等一系列历史观和方法论问题；在创作研究领域，关于"第五代作曲家"和"中华乐派"的讨论和论争，对强调文化多样性的时代条件下当代音乐创作及其未来发展路向进行了全方位的深层探讨，倡导专业音乐探索中抵御物欲诱惑，不忘作曲家的创作使命，张扬中华民族特性，创作出更多无愧于我们伟大国家的精品力作。由于上述讨论的特殊性质，

---

① 刘新丛、刘正夫著：《欧洲声乐史》，北京：中国青年出版社，1999 年出版。

② 有关《欧洲声乐史》的讨论，请参见居其宏：《史料·引文·学术规范》，刊于《人民音乐》2000 年第 4 期；赵沨：《读文后记》，《人民音乐》2000 年第 9 期；张宁等：《何其相似，何其大胆——也评〈欧洲声乐史〉》，《音乐周报》2000 年 9 月 8 日；居其宏：《著述规范、批评规范和编辑规范——答〈读文后记〉的批评》，《音乐周报》2001 年 6 月 8 日、6 月 15 日连载。

③ 居其宏：《音乐学的学术规范和学术创新》，《音乐与表演》2003 年第 1 期。

吸引了国内众多老中青音乐家如赵沨、孙慎、冯文慈、汪毓和、戴鹏海、赵宋光、陈聆群、刘再生、卞祖善、金湘、乔建中、梁茂春、居其宏、郭文景、谢嘉幸以及海外音乐家谭盾、储望华、周勤如、杨沐等积极参与其间，各种历史观、艺术观和方法论在学术争鸣中都得到了比较充分的表达自由；在公开发表的评论或论文中的某些篇什，都在某种程度上涉及到“当代音乐研究”的一些元理论问题，如它的对象、目的以及历史观和方法论层面的许多范畴。

学术专著的出版成为当代音乐研究中一道最耀眼的风景。1997年，李焕之主编《当代中国音乐》这一集体当代史著作顺利出版，在此前后，戴嘉枋《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》和《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》[①]、刘靖之《中国新音乐史论》、汪人元《京剧“样板戏”音乐论纲》[②]、冯文慈《中外音乐交流史》[③]、梁茂春《百年音乐之声》[④]、明言《20世纪中国音乐批评导论》[⑤]、冯效刚《音乐批评导论》[⑥]、居其宏《新中国音乐史》等专著也相继面世，表明“当代音乐研究”无论在历史研究、当代创作研究、当代音乐家研究、当代音乐门类史研究、当代音乐思潮研究诸方面都取得了丰硕的成果，并显示出向纵深拓展的趋势。此外，向延生主编

① 戴嘉枋：《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》，北京：光明日报出版社，1993年出版；《“样板戏”的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》，北京：知识出版社，1995年4月出版。

② 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，北京：人民音乐出版社，1999年3月出版。

③ 冯文慈：《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社，1998年出版。

④ 梁茂春：《百年音乐之声》，北京：中国经济出版社，2001年2月出版。

⑤ 明言：《20世纪中国音乐批评导论》，北京：人民音乐出版社，2002年10月出版。

⑥ 冯效刚：《音乐批评导论》，合肥：安徽文艺出版社，2002年7月出版。

《中国近现代音乐家传》(四卷本)[①] 以及各种主题的当代音乐论文集或学者的个人文集也在这一时期出版,《中国音乐年鉴》在艰苦条件中坚持下来。

"当代音乐研究"的学术队伍进一步壮大。在社会关注度持续走高、许多音乐家均涉足当代音乐研究的形势下,除了像汪毓和、戴鹏海、陈聆群、刘再生、张静蔚这些近现代音乐史学者分出一部分时间和精力参与当代音乐史研究之外,梁茂春、王安国、魏廷格、居其宏、戴嘉枋等人均以当代音乐研究为各自的主要研究方向,并成为所属单位这一方向上的学术带头人,他们的研究和教学成果在全国有较高的知名度。

在这一时期,"当代音乐研究"作为一门独立的学术课程开始正式列入一些高等音乐院校的教学序列。中央音乐学院率先在其硕士、博士教学中,将"当代音乐研究"作为独立方向投入教学实践并连续培养出多届当代音乐研究硕士和两届博士;此后,中国艺术研究院亦把"当代音乐研究"作为其培养硕士、博士的独立方向;从 2002 年起,南京艺术学院把当代音乐史列入音乐学本科课程,又先后开设"当代音乐研究"硕士和博士方向。中国艺术研究院在 2004 年还建立了"当代音乐研究"的博士后工作站。上述一系列举措,实现了"当代音乐研究"学士、硕士、博士、博士后教学的整体衔接,对于这一方向的学术梯队建设和长远发展有重要的战略意义。一批年富力强的中青年博士和硕士正以"当代音乐研究"为平台强势崛起。

"当代音乐研究"在新时期短短 20 余年间就经历了从无到有、由弱小逐步壮大的发展过程,势头强劲,成就显著。但由于在本学科元理论建设方面严重滞后于研究实践,因而迄今为止仍

① 向延生主编:《中国近现代音乐家传》,沈阳:春风文艺出版社,1994 年 4 月出版。

只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为一个成熟的分支学科，尚有一系列学术建设的任务摆在我们面前。

历史研究不可能脱离史家所处的时代环境，他的历史意识、他对历史规律的掌握、他的认识水平和表述水平必然因受到各种主客观因素的制约而显出不同的落差，从中亦可见出史家的品格、胆识、学养和智慧。在我国，这就是当代人研究当代史必须承受之重。不过，随着学术霸权话语之逐渐淡出当代音乐舞台，在可以预见的未来，“当代音乐研究”必将在后辈学者中胜利完成其学科构建任务，在建设高度发达的、可与世界各民族之当代音乐并驾齐驱的中国当代音乐文化的伟大进程中发挥更大的作用；与此同时，也使本学科在音乐学大家庭中成为毫无愧色的一员，骄傲地与其他兄弟学科比肩而立。

主要参考文献：

李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社，1997 年 7 月北京出版。

汪毓和著：《中国现代音乐史纲》，华文出版社，1991 年 6 月北京出版。

居其宏著：《20 世纪中国音乐》，青岛出版社，1992 年 12 月青岛出版。

梁茂春著：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社，1993 年 10 月北京出版。

冯效刚著：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社，2002 年 7 月合肥出版。

明言著：《20 世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，2002 年 10 月北京出版。

明言著：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社，2003 年 12 月北京出版。

居其宏著：《新中国音乐史》，湖南美学出版社，2002 年 11 月长沙出版。

居其宏：《新音乐史家与现代思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。

冯长春：《在批评中构筑历史》，《音乐与表演》2003 年第 3 期。

明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004 年第 4 期。

原载《音乐研究》2005 年第 2 期

萧友梅“精神国防”说解读

——兼评贬抑“学院派”成说之历史谬误

去年发现、今年公开发表的萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》（下简称《理由及办法》），虽是萧氏在1937年12月14日为国立音专举办两个“养成班”陈述理由、提出办法而向当时国民政府教育部呈递的内部请示报告，但其中所论及的音乐美学思想和音乐教育思想，却为廓清中国近现代音乐史研究中一些聚讼纷纭的问题提供了一份极可宝贵的思想材料。因此，它之从历史尘封中被发现，是我国现代音乐史研究中一个具有重要意义的事件。

面对这份珍贵的历史遗产，当代学者应当怎样解读？特别是从他提出的“精神国防”之说中，人们可以引出何种结论？本文谨从以下几个方面谈谈我们的读后感，以就教于各位同行与师友。

理由：是非常时期的非常之论，还是对功能主义的全面皈依？

在这份《理由及办法》中，萧友梅援引西方音乐史上的不少实例，进而得出“凡艺术都是实用的”这个令人惊骇的结论。他说：

严格地说来，凡艺术都是实用的。打开一部世界艺术史，一页一页地翻下去，艺术的实用表白得很清楚；……到了文艺复兴

期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓“自我表现”的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了“自我表现”而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义做宣传……①

根据这个认识，萧友梅随即从消极和积极两个方面阐明了他对当下音乐现状的态度。

消极方面共列出4项，其中每一项都具有鲜明的针对性：

第一项是“打破传统的超然观念”，萧氏要打破的，当然是指超然于抗战之外的“为艺术而艺术”和“唯美主义”的音乐美学观念；

第二项是“打破技术万能观念”，萧氏要打破的，当然是指把音乐艺术神秘化、技术因素绝对化、不顾国事维艰空谈技术的“技术至上”观念；

第三项是“废弃作为奢侈品的音乐”，萧氏要废弃的，当然是指非为抗日救亡所急需而仅作个人消遣和玩赏的音乐；

第四项是“废弃一切个人主义的音乐”，这里显然指的是那些远离抗日救亡大潮、专以“表现自我”相标榜的音乐作品。

在积极方面列出的十一项中，有三项事关音乐艺术功能及中国音乐整体战略和出路：

第一项是“提倡服务的音乐”，即大力主张彰显音乐艺术的服务功能，非常时期之音乐艺术则必须服务于抗日救亡；

第十项“从服务中建立中国的国民乐派”，这一点必须与《理由及办法》中另一句至关重要的话“只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”联系起来读才能理

① 萧友梅：《理由及办法》，以下引文凡是未标明出处者，皆引自该文，下不另注。

解其真意。“建立中国的国民乐派”是萧友梅归国以来孜孜不倦追求的目标，经过20年的探索与实践，他终于发现，离开了为抗战服务这个总方针，20年来苦苦寻觅中国音乐新生命的努力竟无实现之望！因此，萧氏不得不把实现国民乐派理想的希望寄托在服务和实用的音乐之上。

第十一项“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”，这句话尤为重要。它所传达的信息，较之第十项，语义更为深刻，思谋更为长远，两者不可等量齐观；否则，将两条合为一条便是，又何必将这一项单行列出、给以特别的强调？窃以为，将“中华民族的解放”当作“获得中国音乐的出路”的前提，有深意存焉。这里暂且按下不表。

上述所引文字之所以令人惊骇，是因为它们很容易给人造成这样的印象：作为国立音专校长的萧友梅，其音乐思想怎么会激进到与吕骥等“新音乐运动”领导人如出一辙，甚至连批判性遣词用语也几无二致的地步？此文一出，是否意味着萧友梅其人在美学思想上对“自我表现”及所谓“抗战之外”的音乐的全面否定、对功能主义的全面皈依？

我以为，弄清这两个问题，其答案还需从抗日战争时期中国音乐界的一场大论战及萧友梅本人音乐思想的发展脉络中去寻找。

在30年代初至抗战胜利前夕，我国音乐界围绕音乐本质、功能、技术等问题曾经发生过一场持续10余年的大论战。早在此前的1930年，青主在《乐话》① 中提出“音乐是上界的语言”等观点。此论与共产党人关于音乐是战斗武器的主张大相径庭，乃遭到新音乐运动领导人吕骥《中国新音乐的展望》② 等文章的

---

① 黎青主：《乐话》，上海：商务印书馆，1930年9月出版。

② 吕骥：《中国新音乐的展望》，写于1936年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第5页，哈尔滨：光华书店，1949年出版。

严词批驳。汀石（即张昊）《从音乐艺术说到中国的实用主义》[①]、贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》[②]、陈洪《战时音乐》[③]、陆华柏《所谓“新音乐”》[④]、李抱忱《建国的乐教》[⑤] 等文，对“救亡歌曲”中把音乐艺术的服务宣传功能绝对化而否定其他审美功能、把歌曲体裁唯一化而忽视其他音乐品种、鄙弃作曲技术手段而导致创作质量粗鄙化等理论主张提出批评；上述文章和观点面世不久，立刻受到穆华（即吕骥）《反对毒害音乐》[⑥] 及《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》[⑦]、李凌《略论新音乐》[⑧]、天风《“救亡音乐”之外》[⑨]、赵沨《释新音乐——答陆华柏君》[⑩] 等文的批评，上列天风文章甚至公开宣布：

“救亡歌曲”之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐，不

---

① 汀石：《从音乐艺术说到中国的实用主义》，写于1934年；参见张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第198—200页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

② 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，写于1936年；参见《贺绿汀全集》编委会编《贺绿汀全集》第四卷第41页，上海：上海音乐出版社，1999年出版。

③ 陈洪：《随笔·战时音乐》，《音乐月刊》第一卷第一号（1937）第2—3页。

④ 陆华柏：《所谓“新音乐”》，写于1940年；参见张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第237页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

⑤ 李抱忱：《建国的乐教》，《乐风》第十七号第23—24页（1944）。

⑥ 吕骥：《反对毒害音乐》，写于1934年；参见张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第200—201页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

⑦ 吕骥：《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》，写于1934年；参见张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第207页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

⑧ 李凌：《略论新音乐》，写于1940年；参见吕骥编：《新音乐论文集》第46页，哈尔滨：光华书店，1949年出版。

⑨ 天风：《“救亡音乐”之外》，写于1940年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第55—57页，哈尔滨：光华书店，1949年出版。

⑩ 赵沨：《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》第二卷第3期（1940年出版）。

管用什么形式，不管怎样处理题材，总之，都应该是抗日救亡的。一切“与抗战无关”的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的，我们都要坚决反对。

回顾这场论战，双方争论的焦点其实并非音乐要不要为抗战服务的问题，而是怎样认识音乐艺术的本质以及在抗日救亡条件下如何更好地发挥音乐艺术功能的问题。即便站在今天的角度看，“新音乐运动”领导人提出音乐为抗战服务、成为抗日救亡有力武器的主张是合理的，反映出非常时期国家和民族对于音乐艺术功能的特殊要求；但在肯定这种合理性的同时又必须指出，其主张又暗含着一种“唯武器论”的功能主义倾向——这种倾向在1949年后和平建设时期甚至被发展到极致，结果竟成了实用本本主义思潮的美学支柱之一。正是由于在音乐本质和功能观上的分歧，长期以来被当作所谓“救亡派”和“学院派”的分水岭，而某些史家笔下所描绘的“学院派”形象，则是一帮对国家前途民族命运漠不关心、只知躲在音乐艺术的象牙塔里不问世事、孤芳自赏、“毒害音乐”的资产阶级文人。

被当作“学院派”主要代表人物的萧友梅，当时并没有直接参与这场论战。这固然与他自称个人性格“生性是趋于实做一方面的”[①] 有关，对这类笔墨官司向不热衷；但面对双方立场的激烈冲突，萧氏是否有鲁迅式“两间余一卒，荷戟独彷徨”的慨叹已无从得知；但不妨从他的思想发展脉络中去探寻其中堂奥。

萧友梅对音乐本质、功能的认识，从来就是一个情感论者。如他早在1907年在日本发表的《音乐概说》“总论”第五节“音乐的定义与分门研究”[②] 中，曾把欧西音乐理论家给音乐艺术下

① 萧友梅：《〈乐艺〉季刊发刊词》，《乐艺》季刊第1卷第1号，1930年4月1日上海出版。

② 萧友梅：《音乐的定义与分门研究》，参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编：《萧友梅音乐文集》第1页，上海：上海音乐出版社，1990年12月第1版。

的定义“能感动人心之历时的美术”极表赞赏，称之为“深知音乐性质”。1916年12月在《〈哀悼引〉序》中，称音乐“乃表示情感最有效力之物”。1925年3月12日中山先生逝世，萧氏乃将自度钢琴曲《哀悼引》改编为铜管乐曲《哀悼进行曲》以为悼念，并在《〈哀悼进行曲〉序》[①] 中介绍此曲的标题和构思时说：

全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写“努力”“奋斗”“救中国”之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意。此曲原名《哀悼引》，后因采用进行曲形式，故命名《哀悼进行曲》。

由此可知，无论在理论上还是在创作实践中，萧友梅始终如一地坚持其情感论美学的理论立场，终其一生而未有改变。从情感论美学出发，引出“服务”和“实用”的音乐功能观便是顺理成章之事；萧氏之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的“国民乐派”理想[②]以及他一生的音乐理论、创作与教育实践，正是立足于发展新音乐以改造国民性、振奋民族精神这一宏观的“服务”与“实用”功能观之上的。

然而，承认音乐艺术的“服务”与“实用”功能，有几个界限必须划分清楚：

其一，不能认为情感论美学与“自我表现”是两个相互排斥的美学范畴；实际上“自我表现”正是情感论美学极度高扬的浪漫主义思潮的题中应有之义，是浪漫主义作曲大师们张扬其个性、宣泄其情感的美学旗帜。

---

① 萧友梅：《〈哀悼引〉序》及《〈哀悼进行曲〉序》，参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编：《萧友梅音乐文集》第138—139页，上海：上海音乐出版社，1990年12月第1版。

② 所谓萧氏之“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的国民乐派理想，并非萧氏原话，而是本文作者从其一贯理论立场中概括出来的。

其二，也不能把“自我表现”与音乐具有某种“服务”及“实用”功能对立起来，例如肖邦音乐之被称为“花丛中的大炮”便是如此，浪漫主义时期许多标题音乐（如斯美塔纳的《我的祖国》、西贝柳斯的《芬兰颂》等）也是如此；真正反对音乐具有“服务”和“实用”功能的是形式论美学（或称自律论美学）而不是情感论美学。

其三，“自我表现”与“唯美主义”不是同一范畴的美学概念，前者属于情感论美学范畴而后者属于形式论美学范畴；“自我表现”论者可以在形式上追求或达到“唯美”，但唯美主义者却绝对不会赞同“自我表现”之说。

其四，音乐功能的“服务”与“实用”，其含义应有广狭之分。萧氏所谓“到了文艺复兴期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓‘自我表现’的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了‘自我表现’而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义做宣传”一段，说的正是这种广义的服务与实用功能；萧氏所举西方军乐队、国立音专开办两个养成班以及他提出的一系列具体建议，指的正是这种狭义的服务与实用功能。

萧友梅在陈述其理由时，在上述概念的使用中时有彼此混淆的现象发生，这在音乐学尚欠发达的当时是可以理解的，自当不必苛求于前人；但今人对之进行解读，若不加以界定和廓清，容易造成困难，甚至有可能导致误读。

在萧氏以往的理论批评活动中，对于学术上的不同见解、创作实践中的不同风格、音乐生活中的不同做法，历来多采取尊重、支持的态度，从不轻易否定或武断批评。例如他对后来遭到吕骥等人强烈批评的青主《乐话》撰写序言，盛赞此书“为音乐界开一条新路”，“以贯通欧西音乐的原理来谈音乐，则自始即无

人作此种‘乐话’；然则先生此作，岂不更难能可贵吗？”① 到了1937年12月，即与《理由及办法》呈递时间差不多同时，对音专出身的何士德、吕骥等人领导的抗日歌咏运动，也给予了积极的评价，称其纷纷组织歌队“有如春笋勃发不及计算”，“这真是最近音乐界一个最好的现象”②，赞赏之情溢于言表。

这些见诸于公开出版物的文字表明，萧氏音乐胸襟十分宽宏豁达，善容各家之见、兼采诸说之长而后成大家。不过问题也就随之而来：是什么原因促使萧氏明确主张狭义的服务及实用功能、反对“自我表现”及所谓音乐上的“奢侈品”呢？萧友梅的这一立场，难道说明他从一个宽宏的情感论者已经变成一个吕骥式的功能主义者了么？

我以为，抗日战争的全面爆发、亡国灭种的现实危险，是促使萧氏美学立场发生变化的根本原因。面临日寇的入侵，当整个华北摆不下一张平静的书桌的时候，在沦陷的上海不得不躲进法租界办学的国立音专当然也摆不下一架演奏莫扎特的钢琴。萧氏作为校长和中国新音乐的领军人物，值此日寇铁蹄之下民不聊生国将不国的非常时期，一切正常的音乐创作和教学秩序都已变得遥不可及，交响乐、艺术歌曲之类高雅音乐以及“自我表现”之类超然美学已成为“奢侈品”，广义的服务与实用远水解不了近渴，他不仅要为音专的生路计，更要为整个中国音乐出路计，不得不对以往20年来中国新音乐之路进行痛切的反思——他在这份《理由及办法》中阐述的音乐思想，正体现了萧氏适应时代变动、自觉转变办学方针的现实主义态度。不用说，就这些音乐思想和具体措施的整体而言，它反映了一位爱国音乐家主动承担的

---

① 萧友梅：《黎青主〈乐话〉序》，《萧友梅音乐文集》第277页，上海：上海音乐出版社，1990年12月第1版。

② 萧友梅：《十年来音乐界之成绩》，《萧友梅音乐文集》第463页。

民族责任感和历史使命感，以及不尚空谈、在自身能力可及的范围内为抗战做一些实际工作献一份肝胆热肠的赤子之心。

同时，萧氏这些思想，既是他一贯思想在非常时期的阶段性发展，也是迫于时世不得已而为之的非常之论，因此是其音乐思想的特殊形态。他对音乐狭义服务与实用功能的强调以及对“表现自我”“个人主义”“超然观念”的批评，把抗战音乐之外的音乐品种都称为理应废弃的“奢侈品”之类表述，在合理性之外也的确包含着某些片面性；这些片面性使得这些论述在文字形态上与吕骥等人的功能主义音乐观有些类似。但千万不要因此而模糊了两者在本质上的区别——萧氏是在战时对音乐服务功能的策略性强化，而吕骥等人却将这种狭义的服务与实用功能发展为以“机械反映论”为其哲学基础、“武器论”“工具论”和“简单配合论”为其基本特征的功能主义，并一以贯之地坚持到1949年新中国成立之后，直到改革开放新时期的90年代依然如此。

其实，萧氏在《理由及办法》中将其音乐思想的阶段性、策略性表述得很清楚：

总之，在这回大变动之后，民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈……音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归；以维系民众信念，团结全国人心，强调民族意识，激发爱国热忱为己任，努力迈进。

其中“音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归”，一语道出了萧氏此文的立论是阶段性的“因时而变”。事实上，在此文前后直至萧氏逝世，在他公开发表的文论中论及音乐功能及抗战音乐相关问题时，对于“自我表现”“个人主义”“唯美主义”及所谓“奢侈品”之类主张和现象，再未出现类似的批评言词和极端化主张。

在共产党人吕骥等人尚未切实掌握唯物辩证法的时候，我们不能要求萧友梅言出必辩证。他为了强调问题的这一面，常常忽

视问题的另一面，反而容易把问题说绝对了。倒是贺绿汀、陆华柏、陈洪等人在音乐本质和功能以及战时音乐的风格与体裁、内容与形式、生活与技术等问题上的见解显得客观些，也更少片面性。

办法：是非常时期的非常之策，还是对精英教育的根本否定？

萧友梅是我国专业音乐教育的拓荒者和第一所高等音乐教育机构——国立音乐院的创始人，实施“精英教育”、为国家培养和造就大批高水平的现代型音乐家是其办学的主导思想和基本方针；正因为如此，萧氏长期以来一直被视为我国音乐界所谓“学院派”的主要代表。

然而在这份《理由及办法》中，萧友梅继在音乐本质和功能问题上提出一系列激进观点之后，又对国立音专的办学方针提出一系列新的具体办法和举措。他在“积极方面”共提出 11 项办法，其中下列各项与音专办学思路有关：

提倡集团歌唱；提倡军乐队；实行音乐到民间去；实行音乐到军队里去；音乐人才普遍化；实用音乐人才巨量产生；音乐作品合时化；救亡作品巨量产生。

应该说，萧友梅提出的这些办法（包括请示开办的两个养成班在内），与他对音乐本质和功能问题上的认识在逻辑上是高度统一的——认识为推出这些办法提供理论依据，办法是落实这些理论认识的具体行动和举措。萧氏为解决两个养成班的办学经费问题，甚至提出削减音专其他专业办学规模直至停办的计划，其决心之大，措施之坚决，力透纸背：

经费由本校原有经常费中支付之，本校原有各组班额概行尽量缩少或暂停，以所节省之经常费为办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班之用，不必另加经费。

……

原有各组各班之不欲停顿者，因学生及教员关系不能迁往内地，拟继续在沪办理，唯一至环境不容许时，则一律暂停，以全部经费办理上述二养成班。

综观这些具体办学举措，其中贯穿着一个基本办学思想：即把音专的办学方针由“精英教育”转变为“大众教育”，由“提高教育”转变为“普及教育”。这样的教育方针大转变竟然出自教育家萧友梅之口，究竟意味着什么？是萧氏在非常时期提出的非常之策，还是对音专“精英教育”一贯方针的根本否定？

首先应当在萧氏教育思想中寻找答案。

萧友梅是一个热诚的“教育救国”论者。通过开办现代型高等教育机关以开启民智、提高国民素质、增强民族意识、培养一代新人，是萧友梅教育思想的核心，并在他的诸多文论中有非常明确的表述；为了实践这一思想，萧友梅主持国立音专校务共10余年，其殚精竭虑、历尽艰辛之状，凡亲历者无不为之动容；办学以来，为国家培养出众多高水平的音乐家，在中国新音乐文化建设中功勋卓著，其业绩有目共睹。限于篇幅，这里恕不详列。

有鉴于此，当此国家危难之秋，萧氏利用国立音专为抗战提供教育资源，竭己所能为建设“精神国防”培养实用音乐人才，既是实行“全民抗战”的实际步骤，也是萧氏“教育救国”思想的合理延伸。

其次，从国立音专当时的处境看，上海沦陷，校址迁入法租界后，仍面临着各种难以想象的困难。据这次新发现的萧氏在1937年9月至1938年6月间致国民政府教育部长王世杰、次长张道藩、高等教育司司长吴俊生等多件信函中（原件现存南京中国第二历史档案馆）披露：

为避战祸，国立音专在1937年“八一三淞沪战役”爆发前夕即8月9、10两日由市中心迁出，“除将学生成绩照片重要账

簿册籍，学校贵重而易于移动之设备搬出外，其余如图书、乐器、校具教具留置校中者，为数尚多，估计价值约二万元左右。今因我军退出市中心区，是项损失，势所难免”；同年9月2日，国立音专正校舍“已中炮弹二处，女生宿舍已中炮弹一处，而男生宿舍及东西练琴室则尚未查明”；同年12月14日，即呈报《理由及办法》之当日，萧氏又报：法租界工部局以葡萄牙籍邻居“不喜练习音乐”为由，敦促音专再行迁址，萧氏多方奔走，乃以借用美专校舍、分散在教员住宅上课、音专不挂牌、个人名义借租校具存放地等办法，勉强逃过一劫；由于战事紧张，战费浩大，早在淞沪抗战前夕国立音专办学经费就已相当拮据，萧氏采取不足10人合班上课、无课时及未按时返校教师停发薪水、依授课钟点计酬等措施，尚能勉强维持；到了12月，音专因经费问题面临两种前途：其一，只发四成经费；其二，骤然下令停办不发经费。对前者，萧氏称“仍可勉强对付”：若是后者，萧氏面对一群西籍教员自当穷于应付，乃不得不在括号中含泪加注一句“梅或届时有逃避之必要”云云——堂堂国立音专校长居然变成了躲债的杨白劳，其窘迫无奈之状，令人鼻酸。

面对这样的现实困境，继续沿袭音专原有的“精英教育”思路，实是一种真正意义上的“奢侈品”，在当时客观条件下已了无可能，在主观上也为一切爱国音乐家所不为。

因此，无论从国家抗战的根本大局计，还是从国立音专当下的生存出路计，萧氏之决定转换办学思路、动员音专这一教育资源服务于抗战、为国家培养更多实用音乐人才以为“精神国防”添砖加瓦，乃是具有爱国情怀又有音乐思想理论修养的教育家所必然做出的唯一正确抉择。

其实，萧氏在《理由及办法》中已经明确指出，这种办学方针的转变，是阶段性、策略性转变，属于非常时期的非常之策，而不是对于“精英教育”的根本否定。他说：

单就音乐教育来说，高深专门人才的养成，现在不是时候了。养成一个专门人才，动辄需要五年十年的时间，而这种专门人才，在太平盛世固然是可宝贵的，在非常时期，则未必能在音乐上贡献于国家。

萧氏肯定，高深专门人才的培养在和平时期是“可宝贵的”，他在另一篇公开文章中曾说，即便是非常时期的音乐教育，“下列三方面均需顾到，即：一面培养音乐师资，一面奖励音乐天才养成专家，一面鼓励集团唱歌（为音乐比赛之一种）与音乐的团体生活（小规模的合唱、合奏）等”①，依然把“精英教育”列为不可忽视的内容；只是由于日寇入侵、环境巨变使得这种专业化的精雕细刻的精英教育模式在整体上已经“不是时候了”，迅速改变教育方针以适应时代大变动之急需，已不可避免：

总之，在这回大变动之后……音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归……非常时期并不是可以忽略音乐教育，也许须要更加注重音乐教育，不过非常时期的音乐教育应该和平时有点不同，或竟完全两样。

请特别留意：在上文中，萧氏把音乐教育在战时与平时的区别表述得非常微妙：起先说“有点不同”，接着又说“或竟完全两样”，遣词用语益发肯定。在这里，萧氏不仅明确地指出了音乐教育迅速改变方针的“大变动”的时代背景，更清晰地阐明了音乐教育在战时与平时的不同——很显然，和平时期音乐教育在本质上是以培养高深专门人才为目标的“精英教育”，而非常时期的音乐教育不得不转向“大众教育”和“普及教育”，更注重实用音乐人才的培养，以适应战时国家对音乐艺术的紧

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》第1卷第4号，1938年2月1日出版。

急需求；一俟民族解放战争胜利到来之日，高等音乐教育之恢复其本有的“精英教育”本质，自是情理中事——萧友梅在这份报告中所阐发的战时教育理念及其一贯的音乐教育思想、他主持国立音专10余年的教学实践和成果以及国立音专在战前战后的教育方针，都充分证明了这一点，而不能从中导出其他的结论。

现在我们再把话题重新返回到前文所举“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”这句话上来。此语是萧氏在“积极方面”开列的第十一项，也是最后一项，因而带有对“积极方面”进行总结的性质。萧氏曾在第十项中主张“从服务中建立中国的国民乐派”，第十一项又把中国音乐的出路寄希望于“中华民族的解放”，两者关系如何？窃以为，前者所谓之“服务”，乃狭义的服务，即从培养战时实用音乐人才入手，通过这类音乐家和抗战作品的“巨量产生”而将音乐艺术普及到广大民众中去，非如此便不能获得建立国民乐派的广泛基础；然战时环境是建立国民乐派的基础条件而非理想条件。而这理想条件，即便在最乐观的意义上也只有跟随中华民族最终解放之日、和平曙光降临之时才有可能真正获得。我们作此判断的依据有三：其一，萧氏在这里使用的是“建立”而不是“建成”，萧氏精通中外音乐史，深知一国之国民乐派从创建到建成是一个漫长的历史过程，更不可能在战时环境下一蹴而就；其二，萧友梅是一个现代型专业作曲家和音乐教育家，深知民族乐派建成的标志不可能仅仅建立在从狭义服务中“巨量产生”的救亡歌曲的基础之上，它有着思想、艺术、风格、体裁、技巧高度发达等一系列整体性、综合性要求；其三，作为上述判断的一个重要佐证，萧友梅在1938年2月（即在呈递《理由及办法》后不到两个月）就曾公开预言：“吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意象与努力如何，方能

决定。”① 从这段话便可看出，萧氏对于建立国民乐派的复杂性、长期性是异常清醒的，当然断无可能将这一理想完全寄托于战时音乐；但有一点确定无疑——只有中华民族获得真正的解放，才能谈论中国音乐的出路问题。

救亡：是爱国音乐家的共同呐喊，还是“救亡派”的独家专利？

长期以来，我国音乐界对于“九一八事变”至抗战胜利这10余年间之音乐思想、音乐创作、音乐教育的历史描述，一直存在所谓“学院派”和“救亡派”分立与对垒之说。尽管始作俑者并未对两者加以明确界定，但有一种似乎被约定俗成了的看法认为，“学院派”主要由一批受过西式音乐教育的专业音乐家组成，大多工作在沦陷区或国统区的高等音乐（艺术）院校，其音乐思想受西方资产阶级民主自由的影响较深，把音乐艺术特殊性说得玄乎其玄，鼓吹技术至上，其作品脱离时代、脱离生活、脱离政治、脱离人民，对国家危亡和全民抗战缺乏热情，满足于躲进象牙塔自我欣赏，其代表人物有萧友梅、黄自、贺绿汀等。“救亡派”主要由一批左翼音乐家和革命音乐家组成，大多活跃在救亡歌咏运动、抗日根据地及各个抗日战场上，他们大多没有接受过西式音乐教育的系统训练，但学习了马克思主义科学世界观，主张文艺必须成为革命斗争的武器，音乐艺术必须为政治服务、为抗战服务，其作品以革命群众歌曲为主，以其革命的政治内容和通俗浅显的音乐语言而深受群众欢迎，发挥了巨大的鼓舞作用，并为新中国的社会主义音乐奠定了前进方向，其代表人物是聂耳、张曙、冼星海、吕骥等。

---

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》第1卷第4号，1938年2月1日出版。

应该说，在史料（对历史事实的记叙、评说及其文字载体——文献）层面上，这样的概括大致客观公允地反映出长期以来音乐界对“学院派”及“救亡派”的主流看法；从30年代开始直到60年代前期，这种贬抑“学院派”的文献在音乐界出版物中随处可见。

然而，在史实（历史事实本身）这个层面上，这些贬抑“学院派”的成说已被证明是一个历史谬误。因为它不符合历史事实的本来面貌，经不起历史事实的检验。

在这份《理由及办法》被发现之前，萧友梅、黄自、吴伯超、贺绿汀、陆华柏、陈洪、李抱忱以及其他诸多被列入“学院派”的音乐家早就以其优秀的抗日救亡作品、鲜明的言论和抗日实际行动这些赫然存在的史实证明，某些故意贬抑“学院派”的成说是不顾历史事实的虚妄之言；而今《理由及办法》的公开面世，再次以无可辩驳的史实证明了这些成说的虚妄。

萧友梅在这份《理由及办法》中，把一个爱国音乐家的爱国情怀、民族意识以及对于音乐艺术在抗日救国大背景下应取的态度、立场、方针和策略做了明确的论述。除了前已引述的文字之外，最为精彩、最具思想闪光的论点莫过于他提出的“精神国防”理念：

国防不单是有了飞机大炮便可成功，有了这些武器，还要靠忠心的壮士来使用他，而民族意识之觉醒，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件……历史昭示我们，不只要建设一道巩固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防：即民族意识与爱国热忱的养成。

萧氏把民族意识的觉醒和爱国热忱的养成称之为“精神国防”，认为建成这道牢不可破的“精神国防”，是建设一切国防、战胜入侵强敌、争取民族解放的先决条件。

在这样的宏观认识前提之下，萧氏把抗战时期我国音乐艺术

明确无误地定位为“精神上的国防的建设者”，认为音乐艺术是“建设精神上的国防的必需的工具”。

“精神国防”这个见解之所以精辟，是他看到了物质因素之外的精神因素的伟力，看到了比飞机大炮更为根本的是唤起民众同仇敌忾的抗日自觉，认为只有把精神国防与物质国防置于同等重要的地位才能最终战胜日寇。

“精神国防”这个见解之所以精辟，是他不但在理论上作如是观，而且在行动上亦如是做，把音乐创作、音乐教育自觉置于“精神国防”大旗之下，审时度势地强化音乐艺术的服务功能，及时转变办学方针，采取各种实际措施，使音乐艺术成为“精神国防”的有力一翼，动员国立音专这个宝贵的高等音乐教育资源效力于国家和民族的抗日救亡大业。

因此，“精神国防”是这份《理由及办法》的总纲，萧氏在这份报告中提出的一切理由及办法，都是以建设“精神国防”这个总纲为出发点和最后归宿的；其中搏动着的一片报国之志、一颗赤子之心，不仅渗透字里行间，也深深感动着今天的读者。

由此我们可以断言，“精神国防”的提出以及这份《理由及办法》所有的理由及办法都在证明一个基本事实：在面临亡国灭种危险的非常时期，“救亡”是一切具有爱国良知的音乐家所发出的共同呐喊，而不是“救亡派”的独家专利。由此也可以断言，以是否创作革命群众歌曲作为“救亡派”和“学院派”的划分依据，进而得出截然不同的褒贬结论，不仅与历史真相不符，也违背了中国共产党人的抗日民族统一战线的基本原则，因此，某些成说强加于“学院派”头上的一切贬抑不实之词，应予推倒。

当然，在这个前提下也必须指出，萧氏的《理由及办法》毕竟只是一份内部报告，既未公开发表也未在当时的音乐界产生过实际影响，而他关于开办两个养成班的设想，也因未获当局批准

而无法付诸实施。但作为研究萧友梅音乐思想的重要史实和史料，它的被发现，在我国现代音乐史研究中具有重要的历史价值和思想价值，不可低估。同时还必须指出，综观我国音乐界在整个抗战时期的“救亡音乐”（包括国立音专、其他院校师生及所有爱国音乐家所创作的以抗日救亡为主题的各种体裁和形式的音乐作品在内），就达到的思想艺术高度和产生的深远社会影响而言，占主流地位的还应首推中国共产党人领导的“新音乐运动”；而就培养富有深厚音乐修养、较全面地掌握了专门音乐技能的高级音乐人才，为新中国的音乐创作、音乐教育、学术研究及各项音乐事业打下坚实基础而言，则首推以萧友梅、黄自、吴伯超等为代表所主持的学院教育，同样也必须肯定。这才是历史主义的态度。

原载《中国音乐学》2006 年第 2 期

辩证思维与传承发展关系论

在全世界都在热切关注人类非物质文化遗产保护以实现人类文化多样性这个宏观背景之下，南京艺术学院举办这个以“民族音乐的传承与发展”为主题的学术研讨会，目的就是要把关心这一主题的国内专家学者的真知灼见和学术智慧调动起来、集中起来，为当代条件下我国民族音乐文化的保护、传承和发展献计献策，提供科学理论的支持。

在过去相当长的时期内，我们在民族音乐的传承与发展这个问题上出现了许多令人痛心的失误，从而导致一批珍贵音乐文化遗产失传或濒临灭绝的现实危局。在我看来，这些失误之所以能够成为现实，个中的原因固然很复杂，但其主要原因还是在于对民族音乐文化遗产及其传承与发展缺乏科学的认识和正确方针的指引，被一系列似是而非的片面理论占据了主导地位所致。鉴于“民族音乐的传承与发展”是一个关系到民族文化血脉在当代能否得到有效接续的宏大命题，在经历了长期的历史冲刷、社会动荡和人为破坏之后，许多依然存见的传统民族音乐文化已经气息奄奄、朝不虑夕、命悬一线，采取切实的抢救和保护措施也已刻不容缓。为了避免重蹈历史的覆辙，今天的学者在这个问题上头脑一定要清醒，一定不能用新的片面性和盲目性代替往日的片面性和盲目性，一定要坚持辩证思维，正确认识“传承发展关系论”，才能把我们的认识以及相关方针、政策的制定建立在科学理论的基础之上。

对待民族音乐遗产的两种传统

在如何对待民族音乐遗产这个问题上，历史留给我们的记忆有两种：一种是珍爱和保护的传统，一种是鄙夷和破坏的传统。今天我们要科学总结前人的历史经验和教训，必须同时认清这两个传统，不能只讲一个传统、否认另一个传统。

不错，我们的前辈和前辈的前辈，鄙夷、破坏民族音乐文化遗产的现象和事件确实普遍存在，这种传统在我国7000余年的文明史上屡见不鲜。到了近现代，“五四”新文化运动提出打倒“孔家店”，对传统文化采取极端态度，缺乏辩证思维，造成严重危害，其后果令人痛惜。在“文革”中，恰恰是那些满口马克思主义革命词藻、理应最具辩证思维的“四人帮”阴谋集团，提出“破四旧”和“砸烂封资修”，则将这种对传统文化遗产的鄙夷态度登峰造极化，造成人类文化的空前劫难。即便到了21世纪，这种破坏传统的传统又以某些新的形式沉渣泛起——例如，在“挖掘非物质文化遗产”“弘扬民族优秀文化”等时髦口号之下，各种形式的“保护性破坏”和“开发性破坏”依然在许多地方大行其道。

但我们也不要否认，无论古今，国人对于传统文化的态度还有另一种传统，即珍爱和保护的传统。远的如孔子在当时广泛收集民间音乐编成《诗经》，近的在20世纪50—60年代我国音乐界对全国民间音乐的普查，以及国家投入巨资、集全国音乐界之力编纂而成、被称为“文化长城”的《中国民间音乐集成》及其陆续出版。

今天我们在讲中国人对待自己的民族文化遗产的态度时，观察和思考问题的方法还是要辩证一点，不能只讲一个传统而否认另一个传统——如果只讲前者而否认后者，就不能认清我们在保

护民族音乐文化遗产方面的严峻形势和混乱现状，在如此艰巨的抢救和保护任务面前缺乏应有的痛切感、使命感和紧迫感；好像破坏传统文化的事件从未发生，我们在这方面的历史一片光明。但是，如果只讲后者而否认前者，这首先是对祖宗和前辈功绩的一种非历史主义的不尊重，好像重视和保护传统文化的历史只有到了我们这一辈才开始；同时也必然使我们的认识以及以此为根据制定的方针、政策陷入新的片面性，给音乐类非物质文化遗产的保护事业带来不应有的损失。

民族文化遗产的多类性及其区别对待

民族文化遗产是一个包含多类性文化存在的总范畴，切忌不分青红皂白、笼而统之地一概而论，一定要认识其复杂性和多类性，并在具体对策上分别情况、区别对待。

列宁曾有“两种民族文化”的论述，毛泽东也坚持“民主性精华、封建性糟粕”这样的两分法来观察和对待传统文化。尽管列宁和毛泽东本人在处理本民族文化遗产的实践中也存在若干违背其科学理论的失误，但从学理层面说，这些观点以及其中蕴藏的辩证思想和科学态度，理应成为我们今天处理音乐类非物质文化遗产的总方针和总思路，当然更要竭力避免言行脱节、知行相悖之类现象的再发生。

以我现在的认识，所谓“传统文化遗产”至少可以分为以下几个类别：

其一是“传统文化记忆”。这是一种在历史上曾经存在过，但由于历史发展和社会变革在现实生活中业已失却其生存条件，因而已经消亡或濒临灭绝的传统文化种类。当然，既是“记忆”，就不可能总是令人愉快的，例如古代中国的“缠足”文化、“贞操节烈”观念及“纳妾”制度之类“文化记忆”，常常伴随着血

泪和痛苦；而音乐中的“宫廷音乐”一族，也随着封建王朝的覆灭而成为较为遥远的“文化记忆”。然而即便如此，这些“文化记忆”同样具有某种历史的、文化的和认识的价值，因而值得进行博物馆式的保存。更多的“文化记忆”是某种特定生产方式的产物，一旦这种生产方式随着人类社会制度和生产力的发展而不可逆转地发生改变，其生存条件也就不复存在，它们的消亡必然是同样地不可逆转。例如汉族民间音乐中曾经普遍存在的码头工人搬运号子、船夫号子、打夯号子、车水号子之类，由于现代大机器生产代替了繁重的体力劳动而在现实劳动生活中消失了。相信用不了多久，现在仍存见于部分少数民族地区的舂米歌、背水歌、插秧歌等等也有可能遭遇同样的命运。类似的传统音乐品种，还有汉族地区的某些民俗音乐、礼仪音乐。

对于这类“传统文化记忆”，我们应取的态度是：

首先要认识到这种新陈代谢、生生死死现象在文化演进史上经常发生，是使文化与整个社会进程同步发展、保持文化传统鲜活生命力的一条基本法则，因此一定要顺其自然，在对它们的已然消亡或濒临消亡表示惋惜和无奈的同时，在理论认识上既不可将这种现象归咎于历史发展和社会变革本身，也不能无端指责前人和今人的保护不力。否则，就会不恰当地把文化演进与社会发展人为割裂开来，从而陷入“传统文化绝对主义”的误区。

其次要在实践中积极采取切实措施，对某些已然消亡或濒临消亡的民间音乐品种进行紧急抢救、挖掘、整理，利用现代科技手段完整记录、科学珍存其音响、乐谱、乐器、表演场合与形式等本体形态以及与此相关的所有文献和史料，以为后人学习欣赏、学术研究、创作及教学实践之用的宝贵文化资源，使这类“文化记忆”的血脉以一种特定的变异形式依然在当代音乐生活中奔流。在这个问题上，任何借口的不作为和消极态度都是不能原谅的，都是对民族文化遗产的不恭与不肖。

其二是“传统文化遗存”。这是一种由古人和前人创造的，其生存条件对具体生产方式的依附性较小，在当代民间礼俗及社会文化生活中仍有一定生存空间，但因认识不足或保护不力或人为破坏而生存困难乃至濒临灭绝的传统文化种类。这类“传统文化遗存”，在当代现存的传统音乐中品种和数量最多。不用说，民间音乐中的民歌、戏曲音乐、歌舞音乐、说唱音乐及民间器乐中多数品种（如江南丝竹、广东音乐等），由于较具群众基础，其代表性作品至今仍具有鲜活的生命力而受到一部分群众的喜爱；而其中的文人音乐、宗教音乐，因受其特定性质限制而传承范围较小，生存环境甚为严峻。

对于这类“传统文化遗存”，我们先不忙于对其文化性质、审美价值等作判断，而应当采取各种有效措施，将它们的音乐形态及相关文化资料原样保存下来最为要紧；那些以所谓“发展”和“创新”为名对这些“文化遗存”胡乱篡改、肆意涂鸦的现象和做法必须坚决制止。在此基础上，还要尽一切可能改善这些品种及其从业人员的生存条件，使其在各民族的当代生活中能够自然地传承、不受人为破坏地存活，竭力防止因重视不够、保护不力、政策不当而导致的“非正常死亡”。

其三是“传统文化瑰宝”。这也是由古人所创造、传承历史久远，其生存条件对具体生产方式和生活方式依附性不强，对中华文化具有经典性和标志性价值和意义，受到全社会一定程度的重视和保护，因而在当代音乐生活中仍有较大生存空间的传统文化种类。这类“传统文化瑰宝”，也是我国传统文化遗产中文化价值和审美价值最高、艺术生命力最强的部分，是中华民族对于人类音乐文化总宝库一系列引以为豪的光辉贡献。例如已被联合国教科文组织列为“人类非物质文化遗产名录”的昆曲、古琴音乐、“十二木卡姆”便是；此外，被称为“国剧”的京剧，汉族各地区有代表性的大剧种（如川剧、秦腔、粤剧、楚剧及汉剧、

湘剧、山西梆子、豫剧、闽剧、越剧、黄梅戏、柳琴戏、皮影戏、木偶戏等），及民歌、说唱音乐、歌舞音乐、民间器乐中一部分具有永久魅力、至今仍在当代音乐生活中传唱不绝的经典作品。

对于这一类"传统文化瑰宝"，必须不惜一切代价，动用一切可用的科技手段，对其代表性、经典性的传统剧目或曲目，首先要进行精心采录和原样保存，收集、整理与之相关的乐谱、文献和档案，并为其创造永久性保存的合适条件。与此同时，也应对这些"传统文化瑰宝"的传承责任人（剧团、乐团和相关的艺术家）提出明确的传承任务和目标，提供优裕的传承条件，以确保他们能够高质量地、原汁原味地定期演出经典的传统剧目或曲目，以供当代人学习和欣赏，从中吸取营养，领悟中华文化的深邃精妙；一些濒临失传的传统剧目或曲目，更要趁一些老艺人依然健在时加意挖掘和及时抢救，力避以往之覆辙重蹈，决不允许在我们手中使任何一种仍有可能抢救的传统文化瑰宝遭到灭绝之灾，否则就是犯罪。

当然，我对传统文化多类性的认识仍很粗浅，上述分类及相关阐述也未必妥当，但至少可以说明，运用辩证思维对传统文化进行科学分类，由此分别情况、制定政策、区别对待，在大而化之争说"传统文化"的当下，确有必要且正当其时。

既不做"败家子"，也不当"守财奴"

民族音乐传统和传统音乐是我华夏历代先民的天才创造，是我们的老祖宗对于当代人一笔极为丰厚的文化遗产馈赠。我们常说中华文化博大精深、源远流长，它的一部分物化形态就是千百年血脉流淌至今不绝的传统音乐文化及其多类性载体。

对此，我非常赞同对传统文化必须怀有一颗敬畏之心的观

点。因为，面对如此珍贵的文化遗产，当代人若误认为那不过是一些破旧的老古董，形式简陋而落后，与当今之社会生活及审美时尚毫无关系，看不到其中所蕴藏的巨大历史价值、文化价值和审美价值，否认传统文化对于创造当代音乐艺术不可或缺的基础性意义，那就未免浅薄轻狂得过甚了。在现实音乐生活中，这种鄙薄传统文化的风气很盛，无论在创作、表演、教学、理论研究及审美实践诸领域都有很典型的表现，特别在年轻一代音乐人中更为严重。而各级政府的宣传文化主管部门，在保护民族传统文化方面的不作为或乱作为，例如新近出现的“保护性破坏”“开发性破坏”和“创新性破坏”（即在“保护”“开发”和“创新”的名义下对传统文化所造成的新型破坏），许多都是在当地政府的主持下发生的；这种对于传统文化的乱作为，实际上加速了许多传统文化种类衰落和灭绝的进程。

老实说，这种对于传统文化遗产的蔑视、轻狂和鄙弃态度，乃是一种最最要不得的“败家子作风”。如果听凭这种作风发展下去而毫无警觉、不思改悔，无需多久，古人留给我们的丰厚文化遗产就会在我们这一代或我们的下一代败落殆尽。那时，我们作为中华民族一员的文化归宿感必将遭到严重削弱，成了生物属性大于文化属性、在整体上灵魂无所归依的一族；那时，我们也势必被前辈和后人唾骂为传统文化的“败家子”。

同坚决反对“败家子作风”一样，我们在对待传统文化遗产问题上也一定要坚决反对“守财奴作风”。因为，传统文化是古人创造的一笔宝贵财富，它对今天的意义和价值，不仅在于高度珍视它、好好保存它、坚决守护它，还在于它为当代人的文化创造提供一种深厚的民族文化根基、丰富多样的传统文化资源、东方人所独具的艺术表达方式和审美眼光，是今天的文化进军出发的基地。如果我们津津乐道于传统文化的博大精深和无比丰厚，满足于对于传统文化精品的反复把玩与体味，

或天天躺在上面睡大觉、尽情享受前人的文化馈赠，忘记了自己的文化使命，不积极从事今天的创造以为中华文化增添新的血肉和光彩，那么，总有一天我们就会把丰厚的文化遗产挥霍一空，最终成为“无财可守”、文化上一无所有的穷光蛋。我相信，如此“守财奴”是任何一个有责任心和创造精神的当代音乐家所不屑为的。

既不当“败家子”，也不当“守财奴”，我们应当接过这份文化遗产，在悉心保存和加以保护的同时，以民族文化遗产为前进基地并从中汲取丰富养料，积极从事当代音乐文化的建设和创造事业，把传统文化遗产发扬光大，让它在我们手中“发家致富”，在中华文化传承史和整个人类文化史上记写属于当代的，同时也是中国人的光辉一页。

我们既是传统文化的守护神，又是它的积极传承者和发展者——这便是当代音乐家必须承担的双重历史使命。

母亲的心跳和我们的心跳

我非常欣赏用“母亲的心跳”来比喻传统文化，特别是用它来比喻传统音乐时，便显得格外形象而生动。的确，今天的我们之所以必须珍存、保护、学习传统音乐，就像孩子常常依偎在母亲的怀中那样去感受她的体温并倾听她的心跳。

同样，我们也可以把传统文化视为“母亲的乳汁”，因为初到这个尘世的每个人，都在不知不觉间接受传统文化乳汁的哺育，并被它所滋养、所熏陶、所润泽、所塑造，也即所谓的“以文化之”，遂渐渐成长为具有文化规定性和认同感的新一代。

从这个意义上说，传统文化是当代人的文化属性之根。

但是，一代人有一代人的心跳和乳汁。正如我们需要倾听母亲的心跳、吮吸母亲的乳汁一样，我们的后代同样需要倾听其母

的心跳、吮吸其母的乳汁。总不能说，母亲无私地哺育和滋养了我们，到了我们这一辈却没有自己的心跳和乳汁来哺育和滋养我们的后代；真到了那时，我们总不能对自己的孩子说："对不起，妈妈没有心跳和乳汁，还是请你聆听祖母的心跳、用祖母的乳汁来滋养你吧!"

文化传统和传统文化代代相继、薪火相传，每一代人在接过前辈的文化薪火的同时必须为之增添新的薪火，使之燃烧更炽，否则，若某一代或某几代人苦于无薪可添，甚至干起釜底抽薪之类勾当，即便祖先创造的传统文化再辉煌、再伟大，其薪火也有熄灭的一天。

人们不是总在说"传统是一条河流"么？中华文化这条洋洋大川已经浩荡奔流了7000余年，其生命力之所以如此顽强，之所以川流不息达于当今，概因其中的每一时段都融汇了当时人们鲜活的文化创造，为这条河流增添了新的活水，或开凿出新的流脉，否则，这条河流随时都有可能在其漫长流程的某些流段逐渐蒸发，最终走向干涸。

作为当代音乐家，我们承担的任务有二：其一是接过传统的薪火，让其代代相继、传之久远；其二是在中华文化史上打上我们时代的创造印记，谱写属于当代人的新篇章，为中华文化的继续发展增添新的薪火。

可惜，我们在上述两个方面都做得不够好，失误不少，成绩无多，因此都要加强，万不可厚此薄彼，更不能有所偏废。

坚持"传承发展和谐论"

由此牵出传承发展关系论。

今天我们来探讨传统文化的"传承"与"发展"关系问题，表面看是将两者当作一对矛盾提了出来，其实两者之间既有对立

性因素，又有统一性因素。有的学者据此提出了“分则双美，合则两伤”的主张。依我看，这个主张似是而非，因为它在看到两者对立面的同时却未看到其中的统一面，因而将它们之间的对立因素绝对化了。

如前所说，传统文化不但由发展而来，而且必然要发展下去。非物质文化遗产的传承史也就是它的发展史，其变异、演进与更替，实际上都是在传承过程中发生的，因此是文化传承的常态和必然结果。民歌《茉莉花》和民间器乐曲《老八板》的传承流变史便充分证明了这一点，中国戏曲发展史同样也证明了这一点——在这里，传承与发展是统一的。

同时也请不要忘记，传统文化还有另一种传承和发展的方式，这就是在当代专业音乐创作中，运用传统音乐的美学原则、特殊思维方式、表达习惯、本体形态材料（民族调式、旋律音调、节奏形态、乐器音色及曲式结构等），融合西方作曲技法，来揭示现代中国人的精神气质。这样的作品，在当代音乐创作中比比皆是。我们从钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《洪湖赤卫队》、小提琴协奏曲《梁祝》、芭蕾舞剧《白毛女》、朱践耳《第十交响曲（江雪）》等无数作品中，同样能够倾听到中华文化传统、传统文化的“心跳”和当代音乐家的“心跳”——在这里，传承和发展也是统一的。

当代音乐家在如何对待传统文化遗产问题上，事实上存在更注重传承及更注重发展这两种不同的观点和做法。在分工细密的现代社会里，一个传统音乐的专家或其他学者，将传统文化遗产的保护和传承当作值得为之献出终身的事业和职业，因此他强调保护和传承的极端重要性理所当然；但如果将这种重要性强调到对传统文化只能保护不能发展的地步，这就流于片面了。同样地，一个当代作曲家，他是以创造基于传统而又超越传统、借鉴西方而又超越西方、基于生活而又高于生活、反映中华民族当代

精神气质的中国音乐作品为己任的，因此他不能不强调发展，不能不把对传统的发展与创新置于自己工作的首位；但如果将这种发展和创新无限度地泛化到文化遗产保护领域，轻视传统文化、轻视对传统文化遗产的保存与保护工作的紧迫性和重要性，对传统音乐经典在未经充分地、科学地原样保存的情况下滥加篡改、随意涂鸦，这就陷入了与“保护性破坏”“开发性破坏”相仿佛的“创新性破坏”的现代陷阱，老实说，这种破坏对传统文化的危害性一点也不亚于前两者。

当然，上述两种片面，也仅仅是认识上和做法上的片面，其影响毕竟是相当有限的；况且，某些片面性也有可能包含着某种合理性和深刻性，即所谓“片面的深刻”或“深刻的片面”，而从全面性或片面性中，都有可能生长出甜美的果实。但如果政府宣传文化主管部门的官员或在传统文化遗产保护方面担负某种领导责任的学者持有这类片面性，其影响所及就不仅仅是一个小范围所能承载的了，因为这类片面性认识有可能转化为一种方针政策、一种指导思想、某些行政手段，发展成一种实践偏向，其影响有可能波及全国。要真是那样，其后果很难估计，给传承和发展两方面造成的损失更难弥补。

我在对待传统文化的问题上主张“传承发展和谐论”，主张从事“传承”和从事“发展”的音乐家们在理论上倡导辩证思维，避免过分执于一端而造成的认识和做法上的偏激，在实践中各司其职、各尽所能、分工合作、互相支持，彼此间多几分理解和尊重，少一些指责和埋怨——这番话听上去多属老调重弹、毫无新意，不过是一些“正确的废话”而已，但在一些偏激时髦理论甚为流行的当下，说出我的上述意见和忧虑，意在提醒相关学者表达思想阐发观点时辩证一点、相关领导制定政策时想得周全一点，以便使传统文化的传承和发展事业少走乃至不走弯路。

我真诚希望，日后实践证明，本文所说确是一篇百无一用的废话。

本文系根据作者在江苏“民族音乐的传承与发展研讨会”即兴发言整理补充而成

原载《音乐与表演》2007 年第 2 期

当代音乐思潮研究的历史观及其他

——《改革开放与新时期音乐思潮》绪论

从事音乐思潮研究，历史观与方法论至关重要，特别在多元语境的当下从事新时期音乐思潮研究，尤其如此。因此，在开卷之前，有必要将我们从事本课题研究的历史观、方法论及对相关概念的界说、相关界线的厘定、相关问题的思考及应恪守的相关原则和本课题论及到的相关内容、提出的相关观点告白于世，供广大读者、学界同行参考和批评。

一、本课题论题及相关概念释义

本课题以《改革开放与新时期音乐思潮》为题，是基于下列理解：

1. 本课题有三个关键词：一是“改革开放”；二是“新时期”；三是“音乐思潮”。

2. “改革开放”是“对内改革、对外开放”的略称，是中共十一届三中全会确立的基本国策。这一国策是推动我国社会主义现代化建设的基本动力，它对我国政治、经济、文化和社会生活各领域的影响至深至巨；同样地，新时期我国乐坛上出现的一切音乐现象、音乐思潮、音乐风格、音乐作品以及与之相关的诸多争鸣与论战，都在改革开放的时代背景下发生的，都在各自意义上与改革开放国策成正相关或负相关。同样地，改革开放为新时期音乐思潮的繁荣与发展提供了一个宏观语境，一个展现平台，

一种不同于以往的开阔视野和学术思路。只有将新时期音乐思潮置于改革开放的宏观语境中来加以观察、审视和评价，才有可能对其中各种理论立场的音乐思潮和学术思想给出历史的和美学的定位。

3. “新时期”是一个时间概念，在我们的论题中，它是一个历史分期概念，标明本课题之研究对象的时间属性。从 1978 年以来发生在中国大地的剧烈社会变革看，改革开放国策和它在中国社会的恢宏实践是新时期何以被称为“新时期”的根本特征，因此两者也可以并称为“改革开放新时期”；但在习惯理解上，“新时期”这个概念更多地强调了它的时间属性，反而把改革开放国策的根本性、决定性意义稀释了。为此，我们在论题中把“改革开放”独立出来并置于首位，意在对它作特别的强调；而将“新时期”与“音乐思潮”连用，旨在规定课题的研究对象是音乐思潮，其时间属性是新时期。当然，目前国内学术界还有对“新时期”进行再分期的主张，即把 1978—1989 年定位于“新时期”，把 1989 年之后至今定位于“后新时期”；对于这个主张，我们的立场是：既不反对，也不采用。

4. 作者对“音乐思潮”这个概念的理解是：在音乐艺术领域内发生，暗含在音乐现象背后及音乐作品之中，或以理论的物化形态（研究著述、批评文本、政策性讲话、指导性文件等等）出现，对音乐实践具有广泛影响和普遍意义的思想、观念、审美倾向的总称。基于这一理解，“音乐思潮”理所当然地包括音乐创作思潮、理论批评思潮、音乐表演及音乐教育思潮三大类。本书的研究和记叙，以前二者为主，兼及后者。

5. 总起来看，《改革开放与新时期音乐思潮》这个论题，是将研究改革开放时代背景下新时期音乐思潮的发展嬗变当作自己的学术使命的。

6. 本书中有一个作者自创的新概念，即所谓“实用本本主义

思潮”；作者在文论中公开提出并使用这一概念，大约已有近10年的时间。作者对这一概念的使用，是建立在下述理解和界定基础上的：“实用本本主义思潮”的理论形态实际上是“实用主义”和“本本主义”的混合物，兼具本本主义和实用主义的基本特征，不能以其中任何一个来简单加以概括；当这两种主义在相互结合时，又会因时空条件的变异而改变着各自在结合体中的比重，呈现出复杂多变的面貌，派生出许多独特的表现形态。今后，作者还将就这一命题进行后续的全方位的专题性研究，当下暂且点到为止，不做展开式论述。

二、本课题国内外研究现状

多年来，音乐理论批评界研究新时期改革开放国策对于我国当代音乐思潮（包括理论思潮以及在观念层次上的创作思潮、教育理念等等）发展嬗变的深刻影响，以及记叙在各个音乐门类由此而发生的观念更新、学术论战和音乐实践中风格变异的现实，探讨其深层次的政治经济文化背景，取得了丰硕成果。其中较有代表性的学术专著，可以举出汪毓和的《中国现代音乐史纲（1949—1986）》①、居其宏的《二十世纪中国音乐》②、梁茂春的《中国当代音乐》③、李焕之主编的《当代中国音乐》④ 以及居其宏的《新中国音乐史》⑤ 都有一定篇幅论及新时期的音乐思潮；音乐思潮研究的学术专著或专题研究，则有明言的《20世纪中国

① 汪毓和：《中国现代音乐史纲（1949—1986）》，北京：华文出版社，1991年6月出版。

② 居其宏：《20世纪中国音乐》，青岛：青岛出版社，1992年12月出版。

③ 梁茂春：《中国当代音乐》，北京：北京广播学院出版社，1993年10月出版。

④ 李焕之主编：《当代中国音乐》，北京：当代中国出版社，1997年7月出版。

⑤ 居其宏：《新中国音乐史》，长沙：湖南美术出版社，2002年11月出版。

音乐批评导论》[1] 和乔邦利的硕士论文《在多元化的进程中——新时期音乐批评的理论和实践》[2] 等。与新时期音乐思潮研究相关的论文和评论，则有上百篇之多；而与此相关的论文集或个人文论结集，据作者视野所及也不下 20—30 部。上述这些成果，不但为本课题的研究提供了重要的思想材料、丰厚的学术背景和研究基础，同时它们也理所当然地成为本课题的研究对象。

但就“改革开放与新时期音乐思潮”这一特定专题而言，上述成果大多不同程度地存在以下几个问题：

其一，关于新时期音乐思潮的研究论文和评论，皆以某一特定的个别性专题而不是以整个新时期音乐思潮为对象，就其论域而言，缺乏整体性和宏观性研究便是必然的。

其二，这一时期出版的相关著作，虽也涉及到与本课题相关的论域，但其研究对象的侧重点多不在思潮方面，或将这一专题的研究和论述包含在更为宏大的历史记叙中，因此关于新时期音乐思潮的研究和论述反而显得零散而不系统；即便像《新中国音乐史》这样以较大篇幅论及新时期音乐思潮的著作，也同样存在类似问题。

其三，由于新时期音乐思潮与改革开放曲折历程的联系特别紧密，因此，其中某些子专题带有极大的敏感性，出于各种原因，此前这方面的研究成果大多采取避而不论或点到为止的立场，缺乏深入的、专门的、能够点中穴位的分析。

其四，涉及到新时期音乐思潮研究的学术著作多出版于 90 年代中后期，而其研究对象的时间下限也基本上定位在 80 年代末，对于 90 年代乃至 21 世纪音乐思潮的最新动态，则少有论及

---

① 明言：《20 世纪中国音乐批评导论》，北京：人民音乐出版社，10 月出版。

② 乔邦利：《在多元化的进程中——新时期音乐批评的理论和实践》，中国艺术研究院硕士论文。

者；实际上，我国音乐思潮在21世纪的发展，又呈现出若干新的动向和特点，对这些最新动向及其特点进行追踪研究和及时记叙，是思潮研究者义不容辞的任务。

而音乐思潮和音乐观念领域，历来是深刻影响音乐实践领域并决定一个时代歌风、乐风和审美时尚的内在因素。由于改革开放国策对于中国文化建设的强劲推动力，我国音乐界在音乐观念和思潮领域的发展现实特别波澜壮阔，能够从中透见出一个大时代处于转型期所必然要经历的那种历史阵痛和风云变幻。因此，以《改革开放与新时期音乐思潮》为题，站在时代高度，在宏观与微观的结合上对新时期波澜壮阔的音乐思潮发展史和丰富的音乐实践进行历史学的、社会学的系统梳理和音乐学的分析研究，对于发展音乐思潮研究，确立其与音乐实践的互动关系，科学地总结历史经验，以为21世纪音乐发展的必要借镜，无疑有着较高的学术价值和长远的实践意义。

三、本课题研究的基本思路、方法和主要观点

本课题的基本思路是：以梳理1978年至2000年这一时段音乐思潮发展的历史脉络为轴心，必要时在时空两方面作相应延伸——时间方面向前延伸到20世纪60—70年代的音乐观念和思潮，向后延伸到2004年相关思潮及争论的后续动态和最新发展；在空间方面，从音乐思潮、理论批评延伸到与此相关的音乐创作、音乐教育、音乐表演等领域，通过对新时期音乐思潮嬗变这一特定视角，来俯瞰中国当代音乐的发展历程，总结其辉煌成就，指出其存在问题，提出应对的策略和方法。

本课题坚持唯物史观，坚持马克思所倡导的“历史与逻辑相统一”的研究方法，同时根据研究课题的需要，综合运用社会学、音乐美学、音乐分析学、统计学、系统理论、实证研究等方

法，对研究对象进行全方位观照。

本课题将提出以下几个主要观点：

1. 新时期音乐思潮与音乐观念的更新与嬗变，其深层原因隐藏在20世纪50—60年代政治、经济和文化现实之中，而改革开放国策的制定和实施，则是推动其更新与嬗变的真正内驱力。

2. 20世纪80年代初音乐界的拨乱反正、观念更新、“回顾与反思”以及“新潮音乐”和流行音乐的崛起所标志的一代歌风、乐风的历史性转变，是中国音乐家对于历史和未来成熟思考之后的自觉选择。

3. 20世纪90年代初音乐思潮的回流以及围绕80年代中国乐坛一系列重要事件的争论与批判，反映出音乐界实用本本主义思潮的顽强及其深厚的历史渊源。

4. 邓小平同志“南巡讲话”之后，我国改革开放国策得到进一步肯定和大力推进，也使中国音乐思潮逐步走向健康化和多元化，音乐创作、音乐教育和音乐出版事业达到了前所未有的繁荣。

5. 当下，我国当代音乐面临着市场经济的挑战，生存环境空前严峻，而当代音乐的雅俗分流则是大势所趋、无可避免。关键是顺应大势，科学分析得失，兴其利而除其弊，根据不同的音乐类别（例如严肃音乐、民族民间音乐、流行音乐）制定不同的应对策略。

6. 在市场经济条件下，我国音乐家面临着音乐观念二次更新的艰巨任务，其根本课题是解决艺术规律和市场规律的有机衔接问题。音乐家必须认真研究音乐艺术和产品的商品属性，认真研究市场、听众的变化规律和文化产业的营销机制，大胆探索音乐艺术走向市场的有效途径和方法，创造体制改革的多种模式，方能寻取自身的生存发展之道。

四、本课题的时间分期及其依据

在史学研究中，历史分期及其依据，不仅是个方法问题，同时也关乎史学观念，关乎史家在历史分期上对历史事实的认知方式和态度。

本课题第一编的论述，将改革开放新时期分为5个不同的阶段：

第一阶段为拨乱反正时期（1976—1985），即从1976年毛泽东逝世、"四人帮"垮台到1985年中国音协第四次全国代表大会产生以李焕之为主席的新一届领导班子；

第二阶段为阵痛与转型时期（1985—1989），即从1985年第四次音代会到1989年中国音协分党组改组；

第三阶段为曲折与回流时期（1989—1992），即从1989年中国音协分党组改组到1992年邓小平"南巡讲话"发表之前；

第四阶段为恢复与重建时期（1992—1999），即从1992年邓小平"南巡讲话"发表之后到香港、澳门回归祖国；

第五阶段为多元争锋时期（1999—2004），即从港澳回归到21世纪最初4年。

很显然，我们之如此分期，是以政治分期为主要依据的。按常理说，对音乐艺术和音乐思潮进行历史的纵向的考察，理应以音乐艺术和音乐思潮自身的特点和规律为依据、按照音乐风格的变化轨迹或音乐思潮的发展脉络进行历史分期；有一位音乐美学同行，在教育部一次关于《新中国音乐史》的答辩会上，就曾向我发出过这样的诘问。

记得当时我是这样回答他的：

按照音乐风格发展变化的轨迹进行历史分期，这是西方音乐史写作的惯例。作为从事中国近现代、当代音乐史研究的学者，

我也非常希望能够沿用这样的分期法写作。但历史研究和写作必须忠实于历史对象的真实面貌，必须将历史对象置于它赖以生存发展的具体历史环境之中，按照它的本来面貌进行历史描述，这是史学研究的基本原则。因此，任何一种历史分期方法都不是放之四海而皆准的，“风格分期法”符合西方音乐史的实际，但套用到中国近现代、当代音乐史的研究和写作中来，显然是张冠李戴。征诸中国近现代、当代音乐的全部历史，它的一个重要特点是与民族解放战争和人民解放战争（流血的政治）、阶级斗争和政治运动（不流血的战争）之间密不可分的联系，并长期受制于政治因素，这是一个基本事实，这就是历史的本真状态，谁也无法否认。实际上，从20世纪20年代到80年代初这60余年间，我国专业音乐的历史从未发生过任何有整体意义的风格转型；而20世纪中国专业音乐仅有的两次大规模的风格转型（即19世纪末、20世纪初以学堂乐歌为标志的新音乐以及20世纪80年代初“新潮音乐”的崛起）无一不是得益于政治因素的有力推动。针对这样的历史对象，采用政治分期法应是合理的，甚至是唯一可能的选择。若想把政治因素排除在外，按照音乐风格演进来为中国近现代、当代音乐史分期，当然是一个良好的愿望，要末这样的分期粗疏得近乎没有分期，难以反映出音乐艺术在不同阶段的不同任务和不同特点，要末就像拔着头发想离开地球那样不可能。

上述这番话，由于时间有限而且是即兴应对，没有深入展开，有言不尽意之憾。现在看来，这场关于历史分期及其依据的讨论不仅关乎史学方法论，而且也折射出双方在历史观上的重要差异。一些音乐学家，大概有感于政治因素过分干扰音乐发展的沉痛教训，因此滋生出对于政治和政治因素的厌倦情绪，这是可以理解的。但史学研究是一项科学事业，不能用史学家自己的主观理念去解读历史，不能用自己的理想史学模式来随意剪裁历

史。企图把20世纪中国专业音乐的发展塞进音乐艺术自身的狭小天地里，离开它的政治、经济、历史和文化的宏观语境，割断它与外部世界的血脉联系，离开制约它、决定它的强大政治因素的影响，对它进行孤立的、纯然自律的、完满自足的记叙，便不可能描绘出一幅真实可信的历史图景，音乐史上许多至关重要的问题便不可能得到合理的解释和可信的结论。例如，谁能解释，若无党的十一届三中全会所确定的改革开放路线和伟大的思想解放运动，从音乐艺术的自律性发展就必然导致流行音乐和"新潮音乐"这种整体性的歌风转变和乐风转型？谁能解释，若无1989年春夏之交那个政治事件和实用本本主义思潮的强势回流，中国乐坛的整体音乐风格怎么会忽然趋于保守、音乐思潮怎么会整体走向僵化？谁又能解释，若没有邓小平的"南巡讲话"，中国乐坛上批判"资产阶级自由化思潮"的疾风暴雨怎么会自动收敛其咄咄逼人的锋芒，实用本本主义思潮怎么会由集团式战略进攻态势转为战略防守？除非有意回避历史，否则这些问题是任何严肃的音乐史家都不能够，也不应该回避的。

正是基于这样的历史观，本课题在对我国近现代、当代音乐思潮进行历史回溯时，也同样采取以政治为依据的历史分期法。

必须指出的是，政治分期法对音乐史研究和写作不具普遍适用的意义，它只是用以记叙20世纪中国音乐史这一特殊音乐文化现象和特殊历史过程的特殊方法；同时，使用这一方法并不必然意味着忽视对于音乐艺术自身发展规律、音乐风格、观念、语言、技法及其演变轨迹的本体论研究，而是将这种音乐本体研究置于更为宏阔的社会文化背景里，在音乐艺术内外部关系的整体互动中探知其发展演变的奥秘并给予历史的和逻辑的说明。一旦音乐历史本身与其赖以生存发展的社会文化背景建立起健康正常的互动关系并在这种关系中实现了自身的合乎规律的发展，呈现出鲜明可感的风格演进与超越的阶段性，那么，仅仅适用于20

世纪中国新音乐史的政治分期法被风格分期法所代替便成为历史的必然。这就是历史的辩证法。我们热切期待在21世纪中国音乐的未来发展中，以及在对它的未来的史学研究和写作中，这一历史辩证法能够取得彻底的胜利。

五、本书的结构

本书采用纵横并列的框架设计和史论结合的研究思路，具体表现为上下编的结构形态。

上编属于纵向的历史脉络梳理，采用以史为主、史论结合的写法，其目的是对音乐思潮在新时期不同阶段和不同论域所发生的重要事件、所出现的代表文献和主要成果进行全景式的历史观察和脉络的梳理，并联系当时国际国内的时代背景和宏观文化语境对这些思潮事件和相关成果做出作者力所能及的针对性分析和评价，力图从中勾画出新时期音乐思潮发展演进的清晰轮廓。

下编属于横向的专题性研究，即对曾在新时期音乐思潮史上发生过重大影响的理论批评命题或论争事件，按其自身性质进行分门别类的回顾和分析——交代其来龙去脉，介绍各方主张，凸显争论焦点，并从作者的历史观、艺术观及评价尺度出发，纵论诸家之说，臧否理论得失，当美者则美之，当刺者则刺之，因此是一种以论为主、史论结合的写法。

这种特殊的结构形态，不是本书作者的发明；最先采用这种结构形态的，是大型系列丛书《当代中国》，《当代中国音乐》[①]就是这个系列丛书当中的一卷。从书的总编委会为所有各卷规定了统一的结构形态。因此，《当代中国音乐》的主体结构分为“总论”和“分论”两大部分；“总论”的任务是概略记叙中华

① 李焕之主编：《当代中国音乐》，北京：当代中国出版社，1997年7月出版。

人民共和国成立以来音乐文化建设事业的发展脉络、辉煌成就和主要的正反两方面的历史经验；“分论”则对音乐艺术的主要领域（分为音乐创作、音乐表演、音乐学术研究、音乐教育）进行分门别类的专题性回顾与总结。

这种特殊结构的好处是“总论”与“分论”分工明确、各司其职——“总论”负责宏观历史轮廓的勾勒，“分论”负责各个子项的专门性总结。但其局限性也很明显——某些在“总论”中涉及到的重要作品、重要音乐家以及重要的思潮论争和音乐事件，在“分论”中不得不再作更详细的记叙，而“分论”各章也同样要按历史时期交代自身发展的时代背景，从而使较大面积的结构性重复成为不可避免。

本书在采用这种特殊结构时，是意识到其中的优势和局限的，但在实际写作中未能扬其所长避其所短，在纵横两个方面的详略把握上仍有不少问题，而结构性重复便是其一。有鉴于此，两年前专家评议组在最后评议结论中就曾建议放弃这种特殊结构，变为按历史分期一贯到底的常规结构，将上下两编打通，以上编历史脉络梳理为主，而下编的专题性研究则可分别归入上编相应时段中。

从理论上说，评议专家组的这个建议在避免结构性重复方面具有无可争议的优势，然而结合本书的实际情况，在具体操作上却遇到了另外一些不易克服的困难——

其一，由于这种宏观结构的修改，是牵一发而动全身的整体性变动，而不再仅仅是结构领域的问题了，它势必也牵涉到结构的逻辑关系、写作思路和整体性写法的根本改变；不必说这个全局性改变有无必要，单就其工作量之巨大而言，也不啻于推倒重写。

其二，由于将许多庞大而复杂的专题性研究插入不同的历史时段，虽使一些结构性重复得以避免，然而随之也带来了另一个

问题是：上编历史脉络梳理原有的简明性和清晰性反而受到不应有的削弱。

其三，更重要的，是一些思潮争鸣事件及相关理论命题的研究和讨论历经时间长，有的跨越好几个时段，有的几乎贯穿新时期的全过程，因此若将它们归入任何一个具体时段都显得很不合适；即便勉强为之，势必使上编清晰性被削弱的问题更形突出。

基于上述考虑，经课题组再三权衡，最后根据“两害相较取其轻”的原则，还是觉得依然沿用原有结构较为妥帖，也比较符合本选题的实际情况；但为了力避结构性重复，我们在详略关系的处理上更加小心谨慎，凡是在下编有专题性研究的事件和命题，在上编进行脉络梳理时不能不提，但尽可能作了简略化处理。

当然，从本书出版稿看，我们并不认为其中的结构性重复问题已然完全解决。这也给了我们一个教训：在一般情况下，还是应该避免采用这类特殊结构写作。

六、本书与作者其他相关论著的关系

由于作者长期关注我国近现代音乐思潮的发展，并在新时期直接参与了某些理论争鸣与思潮论战事件，写过不少文论且多已收进我的文集《谐谑与交响》《超越与重构》《当代音乐的批评话语》《争鸣与求索》《笑谈与独白》中，也出版过《20 世纪中国音乐》及《新中国音乐史》这两部学术专著。

上述这些论著和文集，与本书的论题、对象都在不同程度上具有相关性。

首先是《新中国音乐史》。在这部著作的新时期部分，因梳理新时期各阶段音乐思潮的发展线索、列举各家各派之说及表达作者对它们的分析与评价时，在论域、对象、论题、结构、史

料、观点诸方面与本书的研究多有重叠，而其中大部分内容也确实代表了迄今为止作者对相关论题的文献掌握情况和理论认识水平，故而在实际写作中援引了其中的文献、史料和相关的分析与评价。

作者此前发表的论文和评论，举凡与本书论题重叠的部分，也存在同样的情形。

为了切实避免“自我复制”之嫌，我做了如下处理：

1. 与作者此前论著的原有记叙相比，本书增补了若干新的史实和史料，并新写了一些分析与评论文字，以体现作者目前对相关论题新的认识和体验。

2. 在记叙结构和方式上进行了必要的调整。

3. 对具体文字表述也尽可能作了改写。

4. 将本书中与《新中国音乐史》及作者的其他文论相同或基本相同的文字，严格控制在全书总篇幅的1/10以下，因此在具体行文时不再一一加注。

此外，本书在成稿过程中，有极少数章节曾以论文形式在学术刊物上先期发表过；此次定稿，大多在原稿基础上作了程度不等的补充和修改。

七、“主体在场”和“主体隐身”问题

我之所以对《改革开放与新时期音乐思潮》这个研究课题兴趣盎然，乃有两个原因：其一是亲历；其二是亲为。

作为“亲历”者，我亲身经历了这一时期中国乐坛上各种音乐思潮汹涌澎湃的始末以及几乎所有思潮争鸣事件的来龙去脉，虽说时光荏苒、物是人非，但至今想起当年情景，心中仍有一股学术激情翻腾而起，常常令我不能自已。

作为“亲为”者，我不仅以旁观者，而且也以参与者身份和

论战的一方直接介入到某些思潮争鸣实践中，因此也是这一时期音乐思潮发展嬗变的当事人之一。

人们常说“亲历、亲为是一种财富”，这在一般意义上是对的；但对于本课题这个特定的研究和写作对象而言，却也带来了一个意想不到的困难，即：在具体写法上作者是否需要“隐身”？由于本课题的性质属于当代音乐思潮的史论研究，要求作者从客观公正的立场出发对相关历史和理论进行梳理和评析；而我则是其中某些事件的当事人，因此在本书的记叙中常常出现作者本人的身影，自己的理论倾向和评价尺度不但很难掩饰，甚至还表现得相当鲜明而顽强。在一般意义上说，这种情形是科学研究应当力避的。

2005 年，审议专家组在进行课题结项审定评议时便提出了这个问题。

事后，我认真严肃地研究了专家组的这个意见。

首先我认为，人文社科研究不同于自然科学研究的一个重要特点，就是研究者主体性的必要介入，而且必然渗透在材料选择、详略处理、评价标准、最终结论等环节之中。要想将作者的主体性驱除干净，对相关史实、文献和论点作纯客观的记叙和描述，这在纯史料罗列和梳理类成果中不难做到；然而一旦进入研究性成果领域，渗透在学术评价和结论中的作者的主体性非但无法避免，甚至不可或缺。而今有些近现代、当代音乐史的博士论文，史料之丰富甚至能达到在其论题内竭泽而渔的程度，惟独通篇没有自己的独立见解，也就因此失去了作为博士论文本应具有的学术价值。这种情况当然首先说明作者的学术素养、思考深度和理论提升能力不够，但也与研究者主体性的严重缺失有关。

本书属于当代学者写当代思潮史，作为当事人之一参与某些争鸣事件，其文献、观点及产生的影响已是一个不以人的主观意

志为转移的客观存在；若刻意将当事一方隐去，这种记叙本身便失去了历史的真实性。

我是一个不善掩饰自己理论倾向的人，因此偏爱“六经注我”式研究而较少从事“我注六经”式研究。本书也是如此——不论我本人是否介入相关的思潮研究或争鸣事件，我都想通过这些研究和梳理，发表看法，宣示主张，阐发我对这些问题的思考和评价。

因此，在确信无法做到“主体隐身”的情况下，我在本书最后修订和定稿时，主要从以下几个方面对“主体在场”的程度和方式进行了较多的修改和调整：

其一，将书稿中某些过于强烈的作者身影作淡化处理，举凡可用其他学者的作品、观点取而代之者，则尽可能不用作者本人的作品和观点来说明相关问题。

其二，举凡主体必须在场者，尽可能改“明场”为“暗场”，即在正文隐去作者本人的姓名和文论的篇名，而将它们放到注文中交代。

其三，作者当初曾就某些思潮话题参与论争，发表过自己的观点和评价，在初稿正文中通常都作当事人处理——有正式引文，并在注文中交代相关信息；为了隐身，乃将一部分观点和评价直接转换成本书的分析和评论文字，从而使作者身份从当事人变为评述者。

尽管作者做了上述努力，但对其效果仍不自信，愿意接受读者的检验和批评。

八、本课题所追求的理论和实践价值

迄今为止，本课题是国内音乐界第一个将新时期的音乐思潮与音乐观念的发展嬗变作为论题的科研项目，其最终成果也是国

内这方面的第一部学术专著。就其理论和实践价值而言，本课题的研究和写作将努力追求下列目标：

1. 将新时期的音乐思潮研究置于过去与未来、中国与欧美这一广阔时空之中，考察其发生、发展和相互影响、彼此渗透的来龙去脉，梳理其嬗变轨迹，将音乐的社会学研究、历史学研究与音乐的本体学研究有机结合起来，以求实现历史与逻辑相统一的学术视野。

2. 努力站在时代高度，对新时期音乐思潮、理论评论及其与音乐实践诸领域的互动关系进行全方位研究，探寻深藏于其间的种种内在联系，揭示其在各个不同阶段的独特性，通过思辨与实证、分析与综合相结合的方式，对各领域音乐思潮的代表性文本和代表性观点进行征引与评析，并为其寻求较为恰当的学术定位。

3. 在市场经济挑战下，中国当代音乐家面临音乐观念“二次更新”的任务，关于当前音乐观念更新与专业文艺团体的管理体制改革的深刻联系，以及本课题现状研究部分所涉及的文化市场观念、产业化观念对于音乐审美观念以及音乐艺术产供销系统的巨大影响，是一项具有前沿性特点的研究；对于新世纪的中国当代音乐如何应对市场经济的严峻挑战，如何在新的时代条件下进行大胆的体制改革探索以拥抱时代、走向市场、服务听众，为音乐艺术赢得更大的生存空间这样的时代命题，许多实践家都在探索，许多理论家都在思考。研究这些探索和思考成果，对于我们则是陌生的，但又不能回避，因此更富挑战性。我们的应对办法是：跟随实践家的脚印和理论家的思路，分析其中的利弊得失，提出我们认为可行的某些设想和建议，力求能对音乐界的未来实践有一定参考价值，并尽可能为政府文化主管部门的科学管理和决策提供理论依据。

九、本课题两位作者的分工

本课题由我出面申报，获得江苏省高校2003年哲学社会科学重点课题立项后，又于2004年将常州工学院青年教师、后成为南京艺术学院音乐学院当代音乐研究方向在读博士的乔邦利同志增补为课题组成员，本课题正是在我与乔邦利同志共同合作下完成的。

在三年多研究和写作中，乔邦利同志承担下编第一章“流行音乐中的思潮与论争”、第二章“‘新潮’音乐中的思潮与论争”、第三章“音乐批评及其学科建设”、第四章“对现当代音乐史的‘回顾与反思’”、第七章“重写音乐史的理论与实践”、第八章“当代音乐史写作中的思潮论争”、第九章“关于‘学术创新与学术规范’的论争”共七章的写作，并编列了部分参考文献。我本人除了担任本课题的整体设计和申报之外，还负责撰写本书绪论、结语、上编全部及下编其余各章，并编列了部分参考文献和附录。结项审议会之后及临近出版之前，对乔邦利同志撰写的各章提出修改意见，并在最后定稿前统修了全部书稿。

由于乔邦利同志曾是我在中国艺术研究院的硕士，如今又在我的指导下攻读南京艺术学院当代音乐研究方向博士学位，因此，本书相关部分虽由他撰写，但作为他的导师和本课题的负责人，我愿对全书所有内容承担一切学术责任和道德责任。

思潮研究兼有理论和实践的双重品格，这既是它的特点，也是它的难点。远离音乐实践、仅仅从文献到文献作纯文本的书斋式研究，恐怕难有成功之望。特别是从事当代音乐思潮研究，对象多是前人从未开垦过的处女地，音乐实践纷繁复杂且瞬息万变，思潮文献浩如烟海且论家蜂起，话题敏感，禁忌甚多，使论

者如履薄冰，难免要作荷枷戴镣之舞。

对此，我们的应对策略是：

尽己之力如实写来，不发欺心之论，不写虚妄之言；

个中得失任人评说，不图有功于世，但求无愧我心。

原载《音乐与表演》2008 年第 2 期

我国音乐批评的新时期状态

——为“批评与文艺：2007·北京文艺论坛”而作

作为音乐审美实践中的解析和评价活动，现代意义上的音乐批评发端于20世纪20—30年代，并在50—60年代达于鼎盛——那时，除了少部分正常评论之外，经常出现在官方报刊显要位置上的音乐批评家及其批评文本，不是作为“反面教员”而遭到严厉讨伐，就是扮演中国音协官方意志的惟一体现者、艺术争鸣与思潮论辩中是非正误的权威裁判者，有时甚至是某些音乐家或某些音乐作品生杀予夺之权的掌握者角色；而政治运动高烧频发则又造成这两者之间的“无穷动”，且在一般情况下均以“无产阶级战胜资产阶级”的辉煌胜利而告结束。历史已经证明，这种批评主题的政治化在当时已成为一种霸权话语，并在“文革”中被发展到了极权话语的疯狂极致，本质地反映出那个虚火过旺时代音乐批评的虚火过旺，对我国当代音乐艺术各领域（包括音乐批评在内）的健康发展具有无可逃遁的影响力；新中国音乐艺术事业之所以未能取得本该取得的更大成就，除了宏观社会历史原因之外，音乐批评的这种霸权—极权话语难辞其咎。

粉碎“四人帮”和中共十一届三中全会所制定的改革开放国策，不仅为我国政治经济军事领域的现代化发展开辟了康庄大道，同时也是音乐艺术和音乐批评实现战略转型、走向多元繁荣的里程碑；我国音乐批评在新时期的状态表明，决定其发展主脉和涨落曲线的关键因素只有一个，即：广大批评家对改革开放国

策的理解、体认、亲和及贯彻程度。

新时期音乐批评的三个阶段

进入新时期以来，随着国家改革开放大业的阶段性发展，我国音乐批评的整体状态经历了一条“U”形之路，大致可分为三个不同的阶段。

一、改革开放初期：在历史反思中更新观念

从1976年粉碎“四人帮”到1988年，就是我们所说的“改革开放初期”。这一时期成为关注热点的批评主题有下列五个：

1. 拨乱反正

1976年粉碎“四人帮”之后，音乐界的理论热点和批评主题是拨乱反正、清算“四人帮”及其极“左”思潮。虽然，音乐界的思想家们都在众口一词地声讨“四人帮”，但中国音协主要领导人和某些批评家却满足于就事论事，力图证明自己在执行毛泽东文艺路线方面“主流正确，小有失误”[①]，拒绝为新中国音乐史上一系列错误批判事件承担历史责任，更不去思考和回答下列命题：

（1）“四人帮”极“左”文艺理论是从哪里来的，与1949年后17年“左”的文艺思潮有无渊源关系？又怎样发展到登峰造极的地步？

（2）这种极左文艺思潮的源头是否还可以追溯到20世纪30年代以来左翼文艺运动中的某些消极思想、苏联“拉普派”和日丹诺夫的文艺理论？

（3）现如今，人们从这种一脉相承、不断发展、愈趋严重的

---

① 吕骥：《恢复后，做什么》，《吕骥文选》下册第40页，北京：人民音乐出版社，1988年8月出版。

思潮演进中应当吸取怎样的经验和教训，以便在当代音乐文化建设中不再重犯类似的错误？

这当然引起广大音乐家的不满。事实上，正是这些重大的理论与实践命题，促成了80年代中期音乐界的“回顾与反思”以及与此相关的大辩论。

在这一阶段，批评家们还就音乐的阶级性与“共同欣赏”、音乐风格的自由竞赛、音乐美学的存在方式等问题进行了探讨和争鸣，取得的学术成果较有深度。

2. “新潮音乐”

80年代初，在当代音乐创作与审美实践中出现了一股全然陌生的创作潮流——以先锋理念、现代技法、刺耳音响为标志的“新潮音乐”。这股潮流一经出现，立即引起音乐批评家们的热切关注并在各种主张之间爆发激烈论战。

首先对此做出强烈反应的，是少数德高望重的资深批评家。贺绿汀在接受采访时说，“新潮”音乐是抛弃民族风格的“世界主义”“无调性之类的东西，不能存在很多时候”[①]；而钱仁康则用“谨防饮鸩止渴”这样的标题来表达他对“新潮音乐”的担忧[②]。

以中国音协主要领导人吕骥、赵沨为代表的一部分批评家，从意识形态和阶级斗争的惯性思维出发，认为音乐创作中的现代派是“西方资产阶级腐朽没落的音乐流派”，并断言在中国出现的“新潮音乐”是“不走正道”[③]。

当然，更多的批评家，则对“新潮音乐”的崛起持支持和鼓

① 参见史中兴：《贺绿汀传》第348—349页，上海：上海音乐出版社，2000年出版。

② 钱仁康：《谨防饮鸩止渴！》，《音乐生活》1982年第1期。

③ 吕骥：《以史为鉴谈“新潮”音乐》，上海《文汇报》1987年11月24日。

励的立场，并从音乐艺术的创新本质，音乐观念、风格、语言、技法在西方音乐史的演进轨迹，“文革”后我国音乐家表达复杂内心生活的迫切需要等视角阐明了“新潮音乐”出现的必然性，在对以谭盾、瞿小松、叶小钢、郭文景等人为代表的新潮作曲家及其作品的探索价值和艺术成就做出充分肯定的同时，也对其美学意识的自觉性、技法运用的目的性、音乐作品的可听性等方面的不足提出了善意的批评和忠告。

3. 流行音乐

以70年代末邓丽君盒带偷渡到大陆为契机，一种以柔绵软哆风格、男欢女爱主题为标志的流行音乐仿佛在一夜之间就在群众音乐生活中风靡起来。音乐批评界也对此迅速做出反应，围绕“一代人有一代人的美”“把颂神的歌归还给人”、流行音乐本体观和价值论等理论命题，一时论家蜂起，笔战不断。从当时各自总的理论倾向看，大致可分为否定派和肯定派两大批评阵营。

否定派的主要观点是，流行音乐所歌唱的主题反映了西方资本主义社会道德沦丧、纸醉金迷的腐朽人生观和价值观，其艺术趣味低下，风格猥琐庸俗，形式简单粗糙，因此整体上毫无价值可言；它在中国乐坛的崛起，则是30年代时代曲的“沉渣泛起”，反映了当代社会淡化政治、理想缺失、道德滑坡的严峻事实。

肯定派则认为，与“文革”中高硬快响的音乐风格相比，当代流行歌曲浅吟低唱、柔曼抒情更具人情味，因此是人性复归的标志之一；而在多元化的当代审美实践中，通俗艺术与高雅艺术各有各的美，两者不具可比性；企图在理论上扬雅抑俗或通过行政干预手段堵塞流行音乐的发展通道，让当代音乐生活回归已往的革命歌曲大一统局面，在改革开放的今天已绝无可能。为今之

计，只有对当代流行音乐创作、表演、流通过程中存在的种种不良现象进行疏导，兴其利而除其弊，才能使它走上健康发展的轨道。

4. 观念更新

关于音乐观念更新的讨论，在 1986 年由《音乐研究》及其主编赵沨发起，后来众多音乐家参与了这个讨论，《现代音乐思潮对话录》[①]《归来兮，批评之魂》[②]《把颂神的歌归还给人》[③]《音乐观念更新及其自觉意识》[④]《面临挑战的反思》[⑤] 等便是其代表性文献。在这场讨论的初期，多数批评家就下列观念及其更新的必要性达成共识：

其一是音乐功能观，必须尽快突破“政治－教育”单一功能观局限，呼唤审美功能、娱乐功能的回归，以便建立起审美功能、娱乐功能、教育功能、认识功能、实用功能全方位发展、多样化并存的音乐功能观；

其二是音乐本体观，针对音乐长期沦为政治附庸、已不成其为音乐的事实，音乐观念更新的题中应有之义是：让音乐回归本体，成为名副其实的“艺术的音乐”；

其三是音乐价值观，建立起多元化并存、多层次并举的音乐价值观念和评价体系，倡导音乐题材、体裁、语言、风格、技法的丰富性和多样性，承认当代审美结构中听众音乐趣味和接受能力的层次差，鼓励音乐家为满足多层次听众多方面审美需要而作的一切努力。

---

① 作者李西安、瞿小松、谭盾、叶小钢，原文载《人民音乐》1986 年第 6 期。
② 作者居其宏，原文载《人民音乐》1986 年第 10 期。
③ 作者沈尊光，原文载《人民音乐》1986 年第 10 期。
④ 作者居其宏，原文载《音乐研究》1986 年第 3 期。
⑤ 作者戴嘉枋，原文载《音乐研究》1987 年第 1 期。

在1987年“5·15”座谈会上，另一些批评家奋起反驳，坚决主张用“观念发展”来代替“观念更新”提法，认为只有“观念发展”才排除了“人为因素”①，并从根本上否定“观念更新”的合理性，认为鼓吹观念更新就是反对民族传统和革命传统，否定1949年以来音乐界在党的领导下所取得的成绩，从而借“观念更新”这个学术题目做起了政治文章。

5. “回顾与反思”

80年代中后期中国乐坛的“回顾与反思”，有两个契机不能不提：其一是前述广大音乐家对拨乱反正时期中国音协领导人就事论事极为不满，有从根本上对1949年以来的音乐历史进行整体性反思的强烈要求；其二是《当代中国》丛书音乐卷的上马和丛书总编辑部关于“不虚美，不掩过”的编写宗旨，遂为这种整体反思要求之成为现实提供了条件。

音乐批评界关于“回顾与反思”的大讨论，从1985年底始，至1989年上半年止，前后持续3年多，在各种报刊上发表文论数十篇。讨论涉及的论域非常广泛，从当代音乐史上某些批判案例（如音乐界的“反右”运动、“拔白旗”运动等）、某些学科（如音乐批评、近现代音乐史研究等）的回顾与分析开始，进而对新中国音乐文化建设中的经验和教训进行历史回顾与理论总结，最后集中在如何看待30年代以来苏联“拉普派”和日丹诺夫文艺理论对中国音乐界的深刻影响、如何全面理解和科学对待毛泽东文艺思想这两个核心论题上来。此间发表的代表文献有《面临挑战的反思》②《关于音乐基础理论研究的反思》③

---

① 1987年“5·15”座谈会有关情况，请参见居其宏：《当前音乐界“热点”问题评述》，载《音乐生活》1988年第1期。

② 作者戴嘉枋，原文载《音乐研究》1987年第1期。

③ 作者于润洋，原文载《人民音乐》1988年第5期。

《音乐理论的历史反思》① 《一个无法逾越的反思课题》② 《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》③ 《苏联历史上对音乐家的两次批判》④ 等。

从上述代表性批评文献看，尽管其中个别篇什也出现了某些过激之词和片面之论，但就其主导方面和论题的尖锐性、敏感性而言，音乐批评界在上述论题的讨论中所取得的一系列重要理论成果，其历史和美学意识、理论批判勇气和学术思考深度均已达到了当时宏观语境下中国音乐界可能达到的最高水平，特别在音乐批评的历史反思和基础理论建设方面，有较为突出的理论贡献。

鉴于改革开放初期音乐批评的整体环境较为宽松，广大批评家怀着对音乐艺术的一片赤诚之心，在面对历史和现实中的重大命题时，表现出崇高的责任感和使命感，精神振奋、思想活跃，在上述五个主题上敢于坦陈己见，彼此之间的论战时有发生且相当激烈；尽管在 80 年代中期之后出现过借学术话题做政治文章的倾向，但基本上处于“不同主张、各自表述”状态，其总体态势还是平等、积极和健康的，处于“U”形之路的第一高峰期。

二、曲折回流时期：在霸权话语中彰显刚性

从 1989 年到 1992 年，就是我们所说的“曲折回流时期”。随着国家改革开放整体形势和宏观语境的骤变，音乐界在改革开放初期空前繁荣与活跃的气氛为之一扫，批评状态和批评品格也在短短两三年内跌入冰点，导致改革开放以来最大的曲折。其主要标志有二：

---

① 作者张静蔚，原文载《人民音乐》1988 年第 6 期。
② 作者居其宏，原文载《人民音乐》1988 年第 9 期。
③ 作者梁茂春，原文载《人民音乐》1988 年第 10 期。
④ 作者冯灿文，原文载《黄钟》1989 年第 1 期。

1. 批评主题政治化倾向的强势回流

以长期迷恋于批评主题政治化为其本质特征、曾在当代音乐批评史上占据霸权-极权话语地位的实用本本主义思潮，虽在改革开放初期依然是一个强大的存在，虽仍在沿袭其惯性思维善于借学术题目做政治文章，但在国家改革开放大势和音乐界思想解放的现实格局中被历史地置于多元批评之一元的地位，得到平等的话语权并受到应有的尊重。

然而，从1989年开始，借助国家整体形势之变，实用本本主义思潮强势回流，其代表人物重登中国音协领导岗位并利用手中所掌握的权力和报刊，重新占据批评领域的霸权-极权地位，使得政治化的批评主题再次成为这一时期的主流话语，并以"坚持正确舆论导向"为名打压异己的批评主张；在改革开放初期引发热烈争鸣的所有话题——拨乱反正问题、"新潮音乐"及流行音乐问题、观念更新问题、"回顾与反思"问题——均被置放到政治手术台上加以解剖，并从中得出"否定党的领导""反对毛泽东文艺思想""资产阶级自由化思潮"等极为严重的政治结论，甚至断言对音乐界"资产阶级自由化思潮"的批判是一场"颠覆反颠覆、复辟反复辟、渗透反渗透"的斗争。

这些政治化批评，从观念到语言、从现象到本质都与"文革"极左大批判相类，并在《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》[1]《音乐思想座谈会闭幕词》[2]《近年来在音乐思想上发生的这场论争的性质及其他》[3]《围绕音乐的社会主义道路的一场论

---

① 作者晓星，原文载《人民音乐》1989年第8期。
② 作者赵沨，原文载《人民音乐》1990年第5期。
③ 作者厉声，原文载《人民音乐》1990年第5期。

战》[1]《反历史的反思》[2]《关于文艺思想理论的几个问题》[3]《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》[4]《音乐舆论导向上的严重失误》[5] 等批评文献中有十分经典的表述。

2. 霸权 – 极权话语下的刚性批评

难能可贵的是，即便在这样的肃杀政治氛围之下，以贺绿汀、李焕之、吴祖强为代表的老一辈音乐家和批评家，依然保持自身的人格刚性和学术刚性，坚持按照音乐艺术规律和音乐批评的学术品格来观察、思考、回答新时期以来音乐界出现的一系列理论与实践命题，并对政治化批评的霸权 – 极权话语做出针锋相对的回应。贺绿汀致 1990 年全国“音乐思想座谈会”的一封公开信明确表明了对这次会议提出的所谓“当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变性质的问题”持强烈反对态度，指出：这样做“实际上是把艺术与政治混在一起，又重新搞从 30 年代开始音乐界极左派的那一套给音乐工作者扣帽子、打棍子的故技，是不得人心的”[6]；《关于当前音乐创作的几点意见》[7]《冷静估计得失》[8] 两文的作者则以中国音协领导者和作曲家的双重身份，对“新潮音乐”产生的历史必然性及其主流、代表性作曲家及其代表性作品作了中肯的专业化分析，得出了肯定性结论；并严肃指出，作为音乐界领导人，应该更新观念，站在时代前列，为音乐创作的繁荣和健康发展多做

---

① 作者晓星，原文载《人民音乐》1990 年第 5 期。

② 作者李业道，原文载《音乐研究》1990 年 2 期。

③ 作者贺敬之，原文载《人民音乐》1991 年第 1 期。

④ 作者李业道，原文载《人民音乐》1991 年第 1 期

⑤ 作者李正忠，原文载《人民音乐》1991 年第 8 期。

⑥ 转引自中国音乐家协会编：《音乐思想座谈会简报》第 3 期（1990 年 6 月 26 日）。

⑦ 作者李焕之，原文载《中国音乐学》1990 年第 4 期。

⑧ 作者吴祖强，原文载《中国音乐学》1990 年第 4 期。

建设性工作。

此外，一批中青年音乐批评家，在其发表于改革开放初期的某些批评文本和主张被政治化地严厉批判为“资产阶级自由化思潮”在音乐界的具体表现时，不但在全国“音乐思想座谈会”上敢于坚持自己认为正确的批评观念和主张，对某些学术品格低下的政治化批评进行有理有据的反驳，且在当时发表的批评文本中论述了主体论、反映论与机械反映论的哲学分野，并就当代音乐历史反思和观念更新的必要性、批评家对马克思主义及毛泽东《讲话》应取的科学态度、学术批评和思潮批评应有的理论气度和学术品格等命题阐发了自己的独立见解，对当时政治批评话语的斗争哲学、无限上纲、压制异己、态度蛮横、论理不讲逻辑等痼疾提出尖锐批评。

总起来说，曲折回流时期音乐批评的主流，因政治化批评的卷土重来而乏善可陈；即便是霸权－极权话语下的刚性批评，囿于当时宏观语境，同时也出于论战需要，不得不将关注重点集中在若干政治主题的争鸣、批评态度与方法的辨证以及对自身某些批评观念和主张的重申和辩护诸方面，其历史深度和批判力量较之第一阶段有所减弱，在批评学理的建设与开掘方面建树不多。因此，这一阶段音乐批评的整体状态处于“U”形之路的最低端。

三、后新时期：在众声喧哗中多元争锋

从1992年邓小平“南巡讲话”至今，就是“后新时期”。以改革开放国策的重新肯定和大力推进为标志，包括音乐界在内的全国各行各业积极进取的社会心态再次被激活，并使音乐批评从“U”形之路的谷底跃上新时期以来最为繁荣昌盛的新阶段；围绕音乐界一系列历史与现实、理论与实践命题，在各种批评观、历史观和价值观之间展开了热烈而富有建设性的深度探讨和争鸣，使得这个阶段的音乐批评呈现出众声喧哗、多

元争锋的特点。

这一阶段引人关注的主要批评焦点是：

1. 关于“20世纪中国音乐发展道路”的论辩

在“20世纪中国音乐发展道路”问题上的论辩，始于1986年的兴城会议。当时一些中青年理论家提出，从20世纪初萧友梅、刘天华所走的一条“全盘西化”道路，构成了20世纪中国音乐史上最大的战略失误。这一结论甫一提出，立即引起广泛质疑。此后，围绕这个论题的争论此起彼伏，在整个新时期延绵不绝，特别是联合国教科文组织提出“保护人类非物质文化遗产”、倡导各国文化多样性之后，这一争论至今尤烈。

以《二十世纪国乐思想的“U”字之路》[①]《中国近现代音乐教育之得失》[②]《中国音乐文化发展主体性危机的思考》[③]《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》[④] 为代表的文论，以西方学者提出的“音乐价值相对论”为理论武器，以“欧洲文化中心论”为主要攻击目标，对20世纪中国新音乐的创作、表演、教育、理论研究诸领域中存在的所谓“全盘西化”问题、“后殖民主义”问题提出了措词严厉的批评，从而得出整体否定的结论。上述文本对20世纪中国音乐在中西关系处理中实际存在的大量弊端进行了深入思考，其中渗透着对中国音乐民族特性和深厚传统及其当代延续的深切关注和种种忧虑，体现了一切有责任心的音乐批评家不苟于时论的历史使命感和学术勇气。

---

① 作者沈洽，原文载《音乐研究》1994年第2期。
② 作者王耀华，原文载《音乐研究》1994年第3期。
③ 作者管建华，原文载《音乐研究》1995年第4期。
④ 作者管建华，原文载《中国音乐》1997年第3期。

这些主张和结论在音乐界激起巨大波澜，剧烈争论不可避免。此间发表的《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》[①]《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[②]《面对二十一世纪的大辩论——评1997年关于〈二十世纪中国音乐之路〉的论争》[③]《建立以人为本的音乐发展观》[④] 等文，从不同的理论向度出发，以20世纪以来中国专业音乐坚持“中西结合、兼容并包”道路及其巨大成就和基本经验为主要论据，对关于“全盘西化”的指责及所谓“后殖民批评”进行了全方位的、有理有据的反驳。

当然，也有批评家在《中西并存，互用互补——二十世纪中国音乐发展道路的回顾与反思》[⑤] 一文中指出，音乐界在这个问题上的争论，“仅具有一种求真的理论意义。它既不能改写一百年来中国新音乐业已走过的历史，也不能改变当今中国音乐存在的表达方式，更不可能决定新世纪中国音乐未来的发展方向”。

3. 关于音乐创作思潮的争论

曲折回流时期政治化批评给予音乐创作的负面影响是巨大的，最重要的表现是作曲家畏首畏尾，创造力严重萎缩，新作品数量锐减。到了后新时期，音乐创作渐趋活跃，一些作曲家和批评家围绕相关创作命题展开了热烈的争论，其中影响最大的共有三起：

其一是所谓“谭卞之争”。

---

① 作者冯文慈，原文载《中国音乐学》1997年第2期。

② 作者邢维凯，原文载《中国音乐学》1997年第4期。

③ 作者梁茂春，原文载《音乐周报》1998年3月13日第3版。

④ 作者居其宏，原文载《艺术广角》1999年第4期。

⑤ 作者王安国，原文载《人民音乐》1999年第4期。

从80年代初开始，谭盾一直是“新潮音乐”中风头最劲的人物。后移居美国，孜孜不倦地致力于先锋派音乐的探索，在欧美被当作中国先锋派音乐的主要代表，影响很大。2001年，他的“永恒的水”和“卧虎藏龙”两场个人音乐会在京演出，在听众和同行中引起不同反响。对此持批评态度最烈者，就是卞祖善。卞氏属我国第二代指挥家，他对谭盾作品的批评非自今日始。早在1995年，卞氏便公开撰文将谭盾对于现代作曲技法的种种探索和实验比喻为“皇帝的新衣”[①]。2001年秋，某电视台将谭卞二人约到一起，就谭盾音乐会的评价问题进行现场对话和访谈。其间二人话不投机，谭盾拂袖而去，访谈不欢而散。该节目播出后，成为轰动文艺界的一大新闻事件，论战亦因此而起。参与论战的主要是作曲家和批评家，双方的焦点集中在如何评价谭盾的现代技法探索、如何认识西方先锋派音乐对于中国当代音乐创作的影响。从参战者的观点看，大致可分为“挺谭派”和“挺卞派”两派。具有代表性的文本有：《向谭盾及其鼓吹者挑战》[②]《魔鬼还能回到瓶里去吗?》[③]《墙外开花墙内骂》[④]《从钟馗捉鬼谈起——答金湘先生》[⑤]《新世纪创作思潮的激情碰撞》[⑥]等。

其二是关于“第五代作曲家”的争论。

这场争论主要在两位作曲家——王西麟与郭文景——之间展开。论战起因于郭文景2003年在国内首演的两部室内歌剧《夜宴》和《狂人日记》。对此，王西麟发表《由〈夜宴〉〈狂人日

① 卞祖善:《关于“20世纪华人音乐经典”及其他》,《人民音乐》1995年第12期。

② 作者卞祖善，原文载《人民音乐》2002年第3期。

③ 作者金湘，原文载《音乐周报》2002年4月26日、5月3日。

④ 作者梁茂春，原文载《音乐周报》2002年6月7日。

⑤ 作者卞祖善，原文载《人民音乐》2002年第6期。

⑥ 作者居其宏，原文载《人民音乐》2005年第5期。

记〉到对“第五代”作曲家的反思》[1] 一文，对郭文景的《夜宴》《狂人日记》及陈其钢的《蝶恋花》等作品提出措词激烈的批评，进而对“第五代作曲家”近年来的创作状态及其理论批评表示不满，并向郭文景等提出千万不要变成“技术大师，思想侏儒”，千万不要把孱弱、苍白、贫乏、冰冷、卑贱拿来自我欣赏无限陶醉，千万不要以为自己会天然地不受权势和商业的污染而无须不断补充自己的人文资源等忠告。不久郭文景撰文[2]反驳，指出在创作题材选择上写什么和怎样写是作曲家的自由，艺术评论不能横加干涉；并认为在王西麟批评中存在着“情绪化的怒吼不绝，但理性的思辨太少”的“伤兵情结”。此后，王西麟再次撰写长文，对郭文景的批评做出了更全面更深入的回应。

这场争论所涉及的命题，其本质不在于“创作自由”或批评态度问题，而是包括郭文景和谭盾在内的“第五代作曲家”，作为思考的一代、探索的一代、“离经叛道”的一代，当初是以强烈的批判意识登上中国乐坛并赢得多数同行的尊敬、支持和赞誉的，他们在80年代的作品，在许多方面代表着中国知识分子对祖国、对历史、对中西哲学和文化传统及其当代现实的思考结论和艺术成果。时至今日，在“第五代作曲家”中，究竟有多少人还在保持当初那种批判意识和勇不可当的锐气，究竟还有多少人能够有意识地主动承担起自己肩负的历史责任呢？在这个问题上，“第五代作曲家”将何以处之？如何自处？这完全取决于各人的自我定位和历史选择。再说，音乐创作无禁区，大千世界林林总总，什么都可以写，然而一旦成为音乐创作的对象，就要把

---

① 原文载《人民音乐》2004年第1期。

② 原文题为《谈几点艺术常识，析两种批评手法》，《人民音乐》2004年第4期。

它们按照音乐艺术规律组织进一个有序发展的音乐结构和音乐形式之中，给以艺术的表现；如果“创作自由”和“题材选择自由”到连这一点也不顾的程度，其创作究竟是出于表达的“真诚”还是别的动机就令人生疑了。

其三是关于“新世纪中华乐派”的争论。

21世纪以来，作曲家金湘多次撰文倡导“中华乐派”，理论界首先做出积极回应的是赵宋光。不久，赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸发表《“新世纪中华乐派”四人谈》[①]，大张旗鼓地亮出“新世纪中华乐派”的旗帜，并从哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成等4个方面论述了“新世纪中华乐派”形成的条件。此文发表后，立即引起不同反响。2003年9月26日，中国艺术研究院音乐研究所主持召开“‘新世纪中华乐派’大家谈”座谈会，绝大多数与会者对“新世纪中华乐派”的提出表示支持，并从哲学、工艺学以及20世纪中国音乐发展历史与当代现实等角度论证了这一口号提出的必要性和紧迫性。会议重申，“新世纪中华乐派”不是一个组织、不是一个机构，而是一种思潮、一种态势，要把这个口号在音乐界喊响，所有中国音乐家都应当朝中国音乐复兴的方向努力。[②] 著名作曲家朱践耳致信金湘表示支持，同时也提出了“先经营，后挂牌”的建议，认为作曲家在创作风格、语言、技法等方面享有充分自由，似无必要用某种框框加以限定[③]。海外华人作曲家储望华首先站出来明确表示“唱反调”[④]，认为“新世纪中华乐派”及与之相关的“走出西方”提法，是“自设樊笼，自我限定，自我制约

---

① 原文载《人民音乐》2003年第8期。

② 李岩：《“新世纪中华乐派”大家谈》，《天籁》2003年第4期。

③ 朱践耳：《致金湘》，《人民音乐》2004年第1期。

④ 储望华：《读〈“新世纪中华乐派”四人谈〉之杂感》，《人民音乐》2004年第2期。

并制约他人，也是自我否定”，因此“无法接受”。也有批评家撰文指出，这一口号以“欧洲文化中心论”为其立论根据，把“西方眼光”“西方标准”当作建立“新世纪中华乐派”的对立面，使得“新世纪中华乐派”的理论基础发生偏斜；他们提出的“走出西方”口号，更是指出了一个错误的发展方向。[①] 2006年10月，在中国音乐学院举行“新世纪中华乐派论坛”，会场上不同意见的争论更为激烈。会后发表《岂一个“乐派”了得》[②]《“宏大叙事”何以遭遇风险》[③] 等文，从不同角度提出了商榷意见。

这场争论的分歧主要集中在以下几个命题上：

其一，对“新世纪中华乐派”的理解，是特指音乐创作流派，还是将创作、表演、教育和理论研究统统囊括在内的“新世纪中华音乐的整体走向”？

其二，“走出西方”提法的科学性如何？将它作为“新世纪中华乐派”的理论前提、历史前提和现实前提，是否切合中国音乐在20世纪的历史面貌和新世纪未来发展的需要？

其三，在倡导文化多样性和多元文化观的21世纪，中国音乐家应如何科学总结20世纪中国音乐在处理中西关系上的历史经验，从而将自己的历史观念、文化观念和音乐创作观念建立在多元、开放、自主、自觉的理论基点之上？

4. 关于“重写音乐史”的论战

早在1988年，受文学界“重写文学史”的启发，音乐界也提出了“重写音乐史”这个命题[④]。但因此后不久的宏观语境之

① 居其宏：《新世纪创作思潮的激情碰撞》，《人民音乐》2005年第5期。
② 作者伍国栋，原文载《人民音乐》2007年第2期。
③ 作者居其宏，原文载《中国音乐学》2007年第2期。
④ 戴鹏海：《两点置疑致成于乐先生》，《人民音乐》1988年第11期。

变，未能深入展开。2002年，戴鹏海旧话重提，发表《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》[①]，并将重写的对象限定在一本被国内各高等音乐院校普遍采用的中国近现代音乐史教科书上。此后，《中国音乐学》《中央音乐学院学报》《音乐艺术》《黄钟》《人民音乐》《音乐周报》等多家音乐专业报刊杂志分别刊登文章，就此展开讨论，在不到四年时间里，专门讨论此问题的文章达20余篇，其中代表性文献有：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》[②]《重写音乐史——一个永恒的话题》[③]《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》[④]《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》[⑤]《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》[⑥]《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》[⑦]《重读“重写音乐史”文论之误释》[⑧]等。

在这场讨论中所涉及的问题，主要包括“重写音乐史”的性质、目的和对象，音乐史研究和写作中的史观、史料、史实、史笔，历史教科书与一般史学著作的联系与区别，以及史学家应如何直面某些历史失误的当事人等问题。

值得注意的是，此前曾在中国乐坛纵横驰骋三年之久的政治化批评及其霸权—极权话语不得不从整体上作战略退却，但也不

① 此文发表于《人民音乐》2001年第1期。
② 作者陈聆群，原文载《黄钟》2002年第2期。
③ 作者梁茂春，原文载《黄钟》2002年第3期。
④ 作者陈聆群，原文载《音乐艺术》2002年第4期。
⑤ 作者汪毓和，原文载《音乐艺术》2002年第4期。
⑥ 作者居其宏，原文载《中国音乐学》2003年第4期。
⑦ 作者冯长春，原文载《中国音乐学》2004年第1期。
⑧ 作者余峰，原文载《中国音乐学》2006年第3期。

甘于就此放弃其话语权，此间曾就“新潮音乐”“观念更新”“与国际接轨”“淡化政治”及《当代中国音乐》一书中若干史实等话题先后发表过《评新潮交响乐》[1]《关于讲政治》[2]《应该怎样开展批评与讨论》[3]《社会主义音乐事业的初期建设》[4]《欢呼人民共和国50周年》[5]《再谈史实和史德》[6]《〈当代中国音乐〉的史学问题》[7]等批评篇什，以宣示其一贯的政治化批评理念。作为多元批评中的一元，此类批评在多元语境下已经丧失其霸权—极权地位，除引起个别批评家的争鸣外，很少有人关注，实际上已被边缘化了。

总的说来，后新时期的音乐批评在许多重要理论与实践命题上指名道姓的争论与辩驳络绎不绝，各种批评观、历史观和艺术观都得到了平等的话语权和发表权；即便彼此间的碰撞与交锋十分激烈，也依然恪守批评的基本品格和规范，将各自的主张当作多元争锋中的普通一元、众声喧哗中的一个声部来看待，在后新时期共同演出一曲多声部音乐批评大合唱。

新时期音乐批评的四大母题

在新时期音乐批评史的每一阶段，各各有其特定的关注焦点与批评主题，然而围绕其中的中西关系、古今关系、雅俗关系和音政关系这“四大母题”，在各种批评观念和价值取向之

① 作者石城子，原文载《音乐研究》1996年第2期，《文艺理论与批评》1996年第3期。

② 作者李正忠，原文载《音乐研究》1997年第1期。

③ 作者求实，原文载《音乐研究》1999年第2期。

④ 作者孙慎，原文载《音乐研究》1999年第3期。

⑤ 作者赵沨，原文载《音乐研究》1999年第3期。

⑥ 作者赵沨，原文载《音乐研究》1999年第4期。

⑦ 作者赵沨、孙慎，原文载《音乐研究》2000年第2期。

间爆发了激烈论战，由此构成了纵贯新时期音乐批评史的壮阔景观。

一、中西关系

在20世纪中国音乐发展史上，中西关系是一个绵延不断、常谈常新的核心主题。从新中国成立到改革开放之前，举凡此间发生的所有思潮论争与批判运动，都在各自意义上与认识和处理中西关系的严重分歧有关，而且通常都是以批判“全盘西化”“洋奴哲学”和“盲目崇洋”的伟大胜利而告结束。

到了新时期，围绕这一主题的争论，经历了由政治视角向学术视角转型的艰难过程。从早期的拨乱反正开始，曲折回流时期政治化批评对“回顾与反思”及“新潮音乐”、流行音乐的批判，到后新时期李正忠、石城子的政治批判话语，都是从政治视角来看待音乐艺术中的中西关系并得出政治结论的；作为沿袭了既往阶级斗争思维的批评理念，在整个新时期音乐批评史上始终是一个现实的存在，但在后新时期则逐渐走向衰微。而中西关系争论中的学术视角，在整个新时期同样也是一个现实的存在，且越来越成为论战各方的共同视角。此间发生的“20世纪中国音乐发展道路”的论辩、刘靖之《中国新音乐史论》的争鸣、杜亚雄《中国民族基本乐理》的争论、蔡仲德“向西方乞灵”的讨论以及“新世纪中华乐派”的讨论等等，中西关系一直是其中最被关注的焦点话题。

一部分理论家和批评家从20世纪中国音乐发展历程中发现问题、寻取教训并得出结论说，“欧洲音乐中心论”已渗透到音乐创作、表演、教育及理论批评等所有方面，20世纪中国新音乐的成就是“按西方人的眼光，依照西方文化的标准而获得的”，导致中国音乐“基底已经西化”，“全盘西化”在中国“取得了事实上的胜利”，中华音乐“母语”失落，从整体上陷入“自性

危机”；20 世纪中国音乐创作经历了“抄袭、模仿、移植”三个阶段，即便像钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》这些被中国广大听众引为骄傲的音乐作品，也是按照西方和声和曲式等西方音乐表现体制创造出来的，因此均不是真正的中国音乐。而实现中国音乐全面复兴的惟一出路，在于“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”，更深入、更扎实地学习我国传统音乐的美学原则和表现体制，强化中华母语在当代音乐创作、音乐教育、理论批评、表演艺术及社会音乐生活中的主体地位。

对于上述意见，更多批评家持有异议。他们指出，华夏音乐在与外国、外族异质文化的交流中发展流变进而形成自身的文化特质，在中国音乐史上是一个基本事实。20 世纪初中国音乐家所选择的“中西结合、兼容并包”道路，尽管过程曲折、问题不少，却在整体上实现了中国音乐由传统向现代的战略转型，因此功不可没、成就辉煌。人们从《牧童短笛》等作品中只看到西方和声和西方曲式，却对渗透其中的中国情趣、东方神韵充耳不闻，反映出某些批评家审美意识及批评方法的偏颇。而百余年来“中西结合”的全部实践，乃是当今讨论中西关系的历史前提和现实前提；脱离这两个前提谈论“走出西方”，无异于拔着头发离开地球。当代音乐家的任务是从既往处理中西关系的全部实践中科学总结其经验、深刻吸取其教训，使“中西结合”道路在新世纪走得更为清醒和自觉，而不是根本否定这条道路去另辟蹊径。实际上，信息时代的文化自觉，其根本要义是顺应各国、各民族之间文明平等交往的世界大势，任何文化都不可能在封闭环境中获得纯然自足的发展。至于某些批评家为了立论的需要而放弃其一贯坚持的“音乐价值相对论”立场，从反对“中国音乐落后、欧洲音乐先进”转而千方百计论证“中国音乐先进、欧洲音乐落后”，不但从理论上陷

入自相矛盾的逻辑怪圈，也在事实上与中西音乐的基本形态相违背。

值得注意的是，在当今中西关系的讨论中，有人将音乐界关于中西关系的争论置于“后殖民批评”的语境中，认为“后殖民主义世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维持西方知识话语权力结构而不断产生和再生产与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化和知识与西方的平等关系”[①]。与此同时，有的批评家将“五四”以来的中西关系置放到政治平台上加以解读，认为“五四运动的最大问题，是将封建专制当成中国文化传统的全部，从而全面贬低、否定进而全面反叛传统”[②]。我以为，这种重新将学术讨论政治化和意识形态化的动向，乃是从“政治冷战思维”横移过来的“文化冷战思维”。从这个角度来理解“文化安全”概念是十分危险的，因为包括音乐在内的文学艺术，是国家软实力的重要载体；中国当代文化要在文化的国际竞争中确立自己的独立地位并以自身的不可替代性和独特魅力贡献于人类文化，其根本之道是拓宽文化建设的国际视野，在承认中国文化独特价值的同时承认人类文化的普世价值，在传承发展中国传统文化精髓的同时吸纳人类文化的一切优秀成果，才有可能使当代中国文艺健康并强盛起来；与武力征服的外在强制性有所不同，精神产品必须仰仗多元开放的、民族特色和时代特色同样鲜明的、对人的精神世界具有强烈冲击力和感

---

① 管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997年第3期。

② 谢嘉幸：《走出西方》，见香港作曲家联会编《华人作曲家音乐节研讨会论文集》，后全文发表于《音乐与表演》2007年第1期。

染力的无形魅力去吸引并征服国内外广大受众。采取消极的民族文化保护主义政策，非但不能提高其国际竞争力，反而会将国内文化市场拱手相让给欧美强势文化，所谓“文化安全”至多也只是良好愿望。

二、古今关系

音乐艺术中的古今关系，在1949年后17年及“文革”中，其外在形式往往体现为对音乐创作题材选择和作品内容的限定。所谓“革命化”“大写十三年”“密切配合当前政治任务”等口号的提出以及毛泽东关于文学艺术的“两个批示”，其重点就是要把当时音乐创作中古今关系原本早就严重失衡的“厚今薄古”彻底扭转为“惟今无古”。从音乐创作的内在要素看，古今关系常常又表现为内容与形式的关系，毛泽东提出的“社会主义的内容、民族的形式”便是如此。当然，在另一些情况下，古今关系则是指当代创作与传统文化的关系，毛泽东制定的“古为今用”方针即此义也。在所有这些问题上，上述关于古今关系的官方阐述都决定了当时音乐思潮和批评的价值观和方法论。

新时期音乐批评视野中的古今关系，除了少数批评家在早期依然沿袭上述习惯理解和习惯思维进行他们的批评实践之外，绝大多数批评家和批评文本都把热切关注的话题集中在当代音乐创作与传统文化遗产相互关系的科学处理上；尤其是近年来，围绕“民族音乐文化的传承与发展”主题，不同主张之间展开了热烈的讨论和争鸣。

针对目前我国关于人类非物质文化遗产保护中实际存在的“保护性破坏”“开发性破坏”及“创新性破坏”等不良倾向，有批评家指出，对传统文化要怀有一颗“敬畏之心”，在处理传承与发展的相互关系上，要“重在保存，慎言发展”；更有人认为，传承与发展，“分则双美，合则两伤”。

对此，有批评家提出“传承发展和谐论”命题与之商榷，认为，作为民族传统文化活体生命之一的我国传统音乐，其自身演变过程就是一部传承与发展合为一体的历史——在传承中不断发展并在发展中得以传承，在这里，传承与发展在协同互动中达于和谐，因此两者关系的常态是“合则双美，分则两伤”；而当代音乐家在处理古今关系时，同样要把民族传统文化的传承及其在当代创作中的发展看作是同等重要的两大使命，在传统文化面前，既不做“败家子”，也不做“守财奴”，而是要在继承传统文化精髓的基础上创造出既不同于西方音乐，也不同于我国传统音乐，具有新的时代特色和中国精神的当代音乐文化。因此，采取一切有效措施保护和珍存传统文化瑰宝，弘扬民族文化传统，以增强全民族的文化认同感和凝聚力，其战略意义巨大；但对于当代音乐创作而言，传承是基础，发展是目的，“古为今用”方针的要义正在此处。要知道，除了博物馆式的原样保存之外，民族传统文化还有另一种传承方式，这就是在当代音乐创作中融入传统文化的血脉——无论是《牧童短笛》《黄河》大合唱、小提琴协奏曲《梁祝》，还是金湘的歌剧《原野》、朱践耳的《第十交响曲》，都是通过专业音乐创作将传统文化因子有机融汇其中的；对于我国音乐文化未来建设而言，这是一种积极的、具有前瞻性的传承方式。因此有批评家指出，当代音乐家承担的任务有二：其一是接过传统的薪火，让其代代相继、传之久远；其二是在中华文化史上打上我们这个时代的创造印记，谱写属于当代人的新篇章，为中华文化的继续发展增添新的薪火①。

在这场古今关系的讨论中，也有批评家将古今关系与中西关系联系起来，指出“很长时间以来，我们已经潜移默化地接受

---

① 居其宏：《辩证思维与传承发展关系论》，《音乐与表演》2007 年第 2 期。

'西方化'等于'现代化'的认识，习惯于将中西关系等同于古今关系"[①]。这个观点也是可疑的。因为，按照中国人的正常理解，前者指的是中国文化和西方文化的关系，后者指的是中国传统文化和现代文化的关系。为此，毛泽东提出"古为今用""洋为中用"这个方针，把两者之间的区别说得清清楚楚，并没有出现将两者混同起来的不良"习惯"。而且，我们所说的"现代化"，是20世纪以来中国音乐界在实践"洋为中用""古为今用"方针过程中的一系列成果，它们既非纯然"西化"，也非纯然"古化"的产物，而是"中西结合""古今结合"的当代艺术结晶。

三、雅俗关系

雅俗关系，是中国音乐史的一个永恒话题，而崇雅鄙俗则在中国主流审美意识中有着深厚的传统。20世纪30年代以来，中国共产党人从根本上颠覆了这一传统观念，自毛泽东《新民主主义论》提出"民主的、民族的、大众的"文化观、《延安文艺座谈会上的讲话》提出"我们的文艺是为工农兵而创作而利用的"，60年代提出音乐舞蹈的"革命化、民族化和群众化"之后，民族民间音乐和专业创作中的通俗体裁——革命群众歌曲、中小型合唱、儿童歌曲、民族歌剧等便得到了高度重视和极大发展，对音乐艺术在广大群众中的普及起到了不可替代的积极作用。可惜，在不少情况下，这种对音乐通俗风格、通俗体裁的大力提倡往往是以对于某些高雅音乐品种——交响乐、室内乐、艺术歌曲、严肃歌剧——的贬抑乃至打压为代价的，甚至将艺术中的雅俗关系直接转换为无产阶级与资产阶级的"阶级斗争"。长此以往，便将毛泽东关于"普及"与"提高"辩证关系的论

---

① 谢嘉幸：《走出西方》，见香港作曲家联会编：《华人作曲家音乐节研讨会论文集》，后全文发表于《音乐与表演》2007年第1期。

述置于脑后，并在当时社会审美意识中形成一股“崇俗鄙雅”的风气。

在改革开放新时期，由于“新潮音乐”和流行音乐的崛起，使得音乐中的雅俗关系重新成为各方密切关注及热烈争论的核心话题。

针对只有极少数人能够接受的“新潮音乐”，部分批评家以人民大众的审美趣味为标准来衡量，认为这种音乐风格怪诞、语言艰涩，脱离时代，脱离群众，因而加以否定；针对拥有广大听众群的流行音乐，这些批评家又以高雅艺术、严肃音乐为标准，认为这种音乐格调低下、迎合庸俗趣味，同样加以否定；与此同时，他们又将所谓“雅俗共赏”奉为音乐中的理想境界而竭力加以推崇。这种雅俗关系观，反映了少数批评家审美评价的错位。

对此，多数批评家指出，音乐艺术中的雅俗关系，只是风格判断的标准而非价值判断的标准，雅有雅趣，俗有俗趣，两者都是美，各有各的受众群，对音乐艺术中不同风格和品种进行价值判断，在理论上是错误的，在实践中是有害的；事实上，不同题材、体裁和风格的高雅音乐、通俗音乐、雅俗共赏音乐在当代音乐生活中各就各位，共存共荣，既是当今时代多元审美的题中应有之义，也是一个健康社会健全的艺术生态。

新时期音乐界关于雅俗关系的争论，在整个 80 年代到 90 年代前期达到高潮，至 90 年代中后期之后，这一争论表面看已渐趋平息，但在文艺体制改革实践中，出现了一种不问青红皂白将所有艺术院团和不同艺术品种一律推向市场且“生死由之”的做法，其内在理论却包含着一种极端危险、极其有害的“扬俗抑雅”倾向，实际上是想通过市场机制逃避国家对于高雅艺术不可推卸的扶持责任。所幸，在经历了几年失败的实践之后，这种做法终于得到遏制，但在雅俗关系处理上的形而上思维至今却依然

在某些地方、某些领域肆虐。

四、音政关系

所谓“音政关系”，即音乐与政治的关系。与新时期音乐批评的另三个母题相比，这一母题更是一个纵贯古今的宏大叙事，从儒家的“礼乐观”中的“审乐以知政”“声音之道与政通焉”，到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，无不把音乐与政治紧紧捆绑在一起加以观察，并由此衍生出一系列重要命题。新中国音乐史上的许多思潮论争和批判事件，事实上都不同程度地因音政关系而起。新时期的批评家们将这一母题直接置放到拨乱反正、解放思想的宏观语境中进行观察，因此话题尖锐而敏感，引发的争论也极为激烈。

鉴于30年代以来音政关系史上许多宝贵的历史经验和沉痛教训，特别是毛泽东关于文学艺术的“两个批示”以及此后音乐艺术沦为“四人帮”阴谋文艺工具的事实，大多数参与讨论的音乐家和批评家就音乐艺术的阶级性及“共同欣赏”问题、音乐艺术的自身规律和独立品格问题，以及音乐与政治、阶级、政党、领袖、社会生活的相互关系发表了一系列有价值的学术创见。他们指出单一“武器论”“工具论”“紧密配合政治任务论”在理论阐述中的偏颇和实践中对音乐艺术的戕害，以音乐艺术的主体性和能动反映论为思想武器，反对音政关系中的庸俗社会学和机械反映论，提出“淡化政治”、强化音乐独立品格的主张，要求将音乐从长期政治附庸地位中解放出来，惟其如此，才能真正解放音乐艺术生产力，使之成为具有独立生命的、表现人类灵魂的语言。

一部分习惯于用阶级斗争学说和文学艺术的意识形态性来观察音政关系的批评家，自然沿袭某些权威文献中的权威论断，来证明阶级社会中的音乐艺术必须是阶级斗争工具，超阶级、超政治的音乐艺术并不存在；即便在改革开放形势下，新时期的音

乐艺术必须坚持社会主义方向和社会主义道路，所谓“淡化政治”实际上是脱离社会主义政治，所谓“主体性”实乃哲学上的主观唯心主义，某些人对所谓“机械反映论”的批评其实将矛头直指马克思主义反映论。从这些观点出发，他们甚至从国际政治斗争的视角来解读“新潮音乐”，并公然宣布从中听出了“颠覆反颠覆、渗透反渗透、演变反演变”这样的政治信号，而流行音乐则成了散布资产阶级腐朽人生观和价值观的音响载体。时至90年代中后期，依然有批评家撰文坚持这种政治视角和政治结论。

新时期批评界这场关于音政关系的论战，从理论上说没有定论也没有赢家，但这一时期的创作、表演和音乐生活的审美实践却为这场争论做出了阶段性结论。

围绕中西关系、古今关系、雅俗关系、音政关系这四大母题，在音乐批评界所发生的论战和争鸣，除了曲折回流时期这个特殊阶段之外，各种思潮和主张都得到了平等的话语权和发表权，因此基本态势是健康的；而取得的理论成果在整体上也是积极的，在已往观念框架内出现了较多的理论突破和建树。当然，中西关系依然是四大母题中的第一母题，批评界在这个问题上的争论非但不会止息，反而会因非物质文化遗产保护和国家文化安全等重大命题的提出而必将在未来若干年内成为各方关注的焦点，争论之益发激烈、理论之渐趋深化、论域之更加广阔、走向之扑朔迷离甚至会远远超出我们的预期。

新时期音乐批评的四项建树

新时期的音乐批评家密切关注音乐创作、音乐表演、音乐教育、音乐学研究诸领域的新成果、新现象和新问题，力图通过自

身的批评活动介入当代音乐文化的建设进程以实现与上述诸领域的良性互动，并开始深入思考并尝试建构本学科的基础理论框架。

一、基础理论建设

自拨乱反正始，至80年代中后期“回顾与反思”，是新时期音乐批评基础理论建设的第一个高潮。当时，不少批评家对30年代以来音乐批评基础理论薄弱导致批评实践中弊端频出有切肤之痛，于是从音乐批评功能观和价值观的反思入手，结合各阶段正反两方面的音乐批评实践，开始探讨批评的性质、对象、标准、种类、观念、方法、视角及其在音乐文化建设中的地位和作用、批评家的职业素养等元理论问题，当时出现的理论成果，其主要着眼点集中在使音乐批评摆脱政治附庸地位、构建自身独立品格及批评环境的改善方面。

曲折与回流时期的音乐批评，因政治化批评的强势回流而陷入低潮。此间占主流地位的批评话语，不但在元理论建设方面毫无建树，而且重蹈“文革”批判覆辙，悍然嘲弄和践踏公认的批评法则。

到了后新时期，音乐批评元理论建设进入第二个高潮期。其主要标志是批评史论研究的空前繁荣。此间，在20世纪中国音乐批评史研究方面的重要成果是明言的博士论文《20世纪中国音乐批评导论》[①]、冯长春的博士论文《中国近代音乐思潮研究》[②]；此外还有相当数量的与我国近现代音乐批评史主题相关的博士或硕士论文已通过答辩。这些论著，从不同角度对20世纪不同阶段、不同主题的音乐批评进行历史脉络的梳理、经验

① 明言：《20世纪中国音乐批评导论》，北京：人民音乐出版社，2002年出版。

② 冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，北京：人民音乐出版社，2007年10月出版。

教训的总结，阐发了作者对音乐批评若干元理论问题的关注和思考。而明言的《音乐批评学》[1] 和冯效刚的《音乐批评导论》[2]，则是我国音乐学者搭建音乐批评元理论框架的最初尝试。虽然这两部专著各有各的成就也各有各的问题，但却有一个共同点：对中国和西方的音乐批评史进行了程度不等的梳理，对涉及音乐批评元理论的诸范畴——音乐批评的性质、对象、目的、功能、过程、标准、类型、方法、批评主体、批评风格及个性等——做了力所能及的阐述，也提出了一些有价值的见解和结论，为音乐批评的学科建设框架描画出一个可以触摸的轮廓。相信这些学者或后世学者若能沿着这个方向继续前行，那么，构建"音乐批评学"科学化系统化的架构，进而使音乐批评真正成为音乐学中一个具有独立品格的分支也就并不遥远了。

二、批评队伍建设

1949 年以后至"文革"之前的音乐批评队伍，大致可分为三种类型：一是由中国音协及其各地分会无明显专业特长的音乐官员为主体的批评家，例如吕骥、赵沨、李业道、孙慎、夏白等人，不妨以"官员批评家"名之；二是各专业领域音乐家兼任的批评家，如贺绿汀、李凌、李焕之、郭乃安、汪立三等人，不妨以"兼职批评家"名之；三是以工农兵为主体的业余批评家。在上述三种人中，官员批评家是当时批评界的主宰，业余批评家对之有强烈的依附性；而兼职批评家则常常成为前两者猛烈攻伐的靶子。

进入新时期以来，官员批评家和兼职批评家依然是批评队伍的主体，并增加了许多新生力量，但批评队伍的构成发生了

---

① 明言：《音乐批评学》，北京：中央音乐学院出版社，2003 年 12 月出版。
② 冯效刚：《音乐批评导论》，合肥：安徽文艺出版社，2002 年 7 月出版。

两个有积极意义的变化：其一是由于在我国音乐学学位教育中新设“音乐批评”和“中国当代音乐研究”这两个方向并培养出新一代博士和硕士，职业批评家开始登上乐坛；其二是以工农兵为主体的业余批评家已经退出历史舞台，而被大量活跃在娱乐行业的记者和乐评人所取代。由此，新时期音乐批评队伍出现官员批评家、兼职批评家、职业批评家和乐评人这四个不同的板块，围绕新时期音乐生活中新出现的各种理论与实践命题，他们之间的种种互动、碰撞和论战，开辟了音乐批评的“战国时代”。

从年龄结构看，像于润洋、冯文慈这样的老一代批评家依然活跃在批评舞台上并经常奉献出具有真知灼见的批评文献，众多壮年批评家的强势崛起，更为新时期的音乐批评构筑起一道灿烂景观；随着音乐学学位教育的蓬勃发展，一批拥有博士和硕士学位的中青年批评家也开始在音乐批评领域崭露头角并挥洒他们的情思与才华，只要他们严于律己并保持其学术探索的勇气、锐气、韧性和刚性，无需多久，必会成为我国音乐批评的主力。

从音乐批评的视野看，新时期音乐批评所涉猎的领域不仅涵盖了创作（含专业创作、业余创作和流行音乐创作）、表演（含音乐会演出、剧场演出和电视演出）、教育（含专业音乐教育、普通学校音乐教育和社会音乐教育）、出版（含图书出版和音像制品出版）及社会音乐生活的方方面面，而且在音乐学各学科（含音乐美学、民族音乐学、中外音乐史学、作曲及作曲技术理论、音乐心理学、音乐传播学、音乐教育学和音乐批评）中也涌现出大批学术批评成果，其作者都是各专业、各学科的专业音乐家或学者。这些兼职批评家的批评实践和作品无疑极大地丰富了当代音乐批评的学术积累，也使我们的批评队伍更为壮大厚重。

令人欣喜的是，新世纪音乐批评队伍建设的一个重要收获，便是在中国音协理论委员会之下设立了中国音乐评论学会，音乐批评没有自己专业组织的局面就此宣告结束。学会自成立以来，召开学会年会，举办“学会奖”评奖，开通门户网站，已在凝聚批评队伍、展示批评成果、探讨理论问题、介入音乐现实等方面发挥了积极的效能。

三、批评环境建设

批评环境分为硬环境和软环境两个方面。新时期以来，批评界在这两个环境的建设方面都取得了积极的进展。

从硬环境看，作为中国音协机关刊物的《人民音乐》，自1950年创刊以来一直是我国音乐批评的主要阵地。21世纪初，中国音协又将该刊明确为音乐评论专业刊物。无论在“文革”前还是在新时期，许多重要的批评文献均首刊于《人民音乐》，一些重大批评事件也是在该刊展开的，为我国音乐评论的发展做出了巨大的贡献，产生了深远的影响。

此外，创刊于50—60年代的《音乐研究》和《音乐生活》，创刊于新时期的《中国音乐学》《黄钟》《中央音乐学院学报》《音乐艺术》《中国音乐》《音乐爱好者》及其他音乐学院学报，也陆续刊登了大批有影响的音乐批评文本，为新时期音乐批评的繁荣发展提供了滋养空间；特别在曲折回流时期政治化批评把持某些主流媒体时，这些刊物便成为批评界发表不同意见、保卫批评话语权的一方宝地。

在80年代，许多著名报社如《人民日报》《光明日报》《文汇报》《文艺报》《中国文化报》都在文艺评论栏内开辟专门的音乐批评园地，发表专业音乐家的评论作品，产生了积极的社会影响，而创刊于80年代初的《音乐周报》（原名《北京音乐报》）和创刊于1988年底的《中国音乐报》，是音乐界在新时期创办的两家专业性报纸且辟有音乐评论专版。《中国音乐报》在

开办一年后由于众所周知的原因被迫停刊，作为音乐新闻硕果仅存的《音乐周报》便在发表即时性音乐评论方面发挥了音乐期刊难以取代的功能，至今仍是音乐批评家相当钟爱的一块批评园地。

近年来，批评界在充分利用网络媒体以拓宽自身的生存空间方面也有不俗表现。除了前述中国音乐评论学会开办的“中国音乐评论网”专门发表最新音乐批评作品、发布学会近期信息、在批评家之间搭建交流平台之外，上海音乐学院主办的“中国音乐学网”也开辟了音乐批评专栏并为批评家开通个人博客；此外，中国管乐学会主办的“乐网”、人文社科界的“学网”以及“新浪”等网络媒体，也间或推出音乐批评和学术批评。

与批评硬环境建设的较为乐观态势相比，其软环境建设的步履则要曲折得多。在改革开放初期，音乐批评的软环境相对宽松，虽在各种批评观念和主张之间频频爆发论战，时而也有将学术问题上纲上线为政治问题的不协和音发出异响，但“双百方针”深入人心，多元批评大势所趋，因此此时的批评软环境在整体上是健康、昂扬的。而政治化批评的强势回流虽然为时短暂且几无学术含量可言，但仰仗宏观语境之变和行政权力支撑，来势凶悍、气头很盛，顿时将此前音乐批评的创造性气氛打入一片肃杀和灰暗之中；而它对当时和此后整个音乐界批评心态之渐趋内敛、批评实践之走向沉寂产生的实际影响则难以估量。后新时期的软环境有了积极的改善，多元批评已经成为不可逆转的时代趋势，批评家终于开始感受到一定程度的呼吸自由和表达通畅。这一时期音乐批评空前活跃态势之所以能够成为现实，当与批评软环境的逐步改善有很大关系。

当然，也有批评家指出，批评软环境的大幅度改善，并非如

某年轻批评家所说“形成了自由开放的学术空气和多元文化的理想格局”[①]。的确，当下语境的宽松度和自由度较之前50年已经有了巨大的历史进步，但离理想境界依然远甚，因此对当代人更带彼岸性；我国当代音乐批评史早已证明，音乐批评软环境之理想格局的到来是一个充满创造与献身精神的过程，它不光是前辈批评家留给我们的遗产，更是当代批评家用勇气、创造和血汗浇灌而成的果实。因此，当代批评家不应当将自己置身于改善音乐批评软环境这个创造过程之外。

四、批评方法建设

在“文革”之前，我国音乐批评的方法论系统，基本上可分为社会学批评、形态学批评和庸俗社会学批评三种。社会学批评侧重从音乐作品主题的思想倾向、内容与社会生活的关系、音乐语言的民族民间因素及音乐风格的易解性等参数来解读音乐，形态学批评则侧重于作品的音响本体特征、音乐语言及风格的民族性、表现手法的独创性等参数来评价作品。随着政治舞台上的风云变幻，社会学批评中的庸俗社会学倾向日益强化，把政治标准、思想倾向和阶级斗争思维置于批评方法的首位，最终发展为庸俗社会学的政治化批评。

到了新时期之后，上述三种传统的批评方法依然被不同的批评家所使用，只不过社会学方法和形态学方法更为深入系统和更加专业化了，而庸俗社会学方法却仍旧停留在20世纪中叶的水平上毫无长进。

随着西方现代音乐思潮之进入中国，我国音乐批评家在其批评实践中亦尝试运用自律论方法、现象学方法、解释学方法、符号论方法、社会学的音乐哲学方法、音乐心理学方法及接受美学方法等现代方法论来观察音乐现象、评价音乐作品并产生

---

① 王小龙：《重写音乐史的语境》，《音乐周报》2002年12月13日。

了积极成果。如于润洋运用阿多诺社会学的音乐哲学理论与方法，发表《“浮瓶信息”引发的思索》[①] 一文，联系西方现代音乐及我国“新潮音乐”的创作实践，对其中某些偏颇发出严重警号，语重心长，发人深省；即便在今天，当我们在回顾与梳理音乐界关于“新潮音乐”的论争时，它仍不失为一篇具有现实实践价值和长远启迪意义的批评范文。当然，现在看来，其中多数文本对新方法的尝试和运用显得有些夹生，但这种尝试本身丰富了我国音乐批评的方法论系统，只要假以时日，在批评实践中不断提高运用的本领，它的逐渐走向圆熟犹可期也。

在新时期批评方法建设中，有两个新的动向值得注意：

其一是“后殖民批评”观念与方法的引入和运用。其代表性文本是《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》[②]，对此前文已有点评，这里姑置勿论。

其二是对“历史与逻辑相统一”观念与方法的重提。对此于润洋曾多次发表文论予以大力倡导。[③] 这一主张，来自恩格斯用“美学的观点和历史的观点”[④] 来揭示研究对象“较大的思想深度和意识到的历史内容”[⑤] 的观点。在我看来，于润洋的这一主张虽说是针对音乐学研究的整体现状提出来的，但对音乐批评的方法论建设不仅同样适用，甚至更为紧迫；特别在音乐批评界对各种新观念、新方法趋之若鹜而又存在各种盲目性的当下，

① 于润洋：《“浮瓶信息”引发的思索》，《人民音乐》1995 年第 6 期。

② 管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997 年第 3 期。

③ 于润洋：《心境·方法·学风》，《人民音乐》2000 年第 6 期；《关于我国音乐学学科建设的几点想法》，《人民音乐》2002 年第 11 期。

④ 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 319 页，北京：人民出版社，1966 年 6 月出版。

⑤ 同上，第 316 页。

强调以唯物史观和辩证法来思考和解决各种理论与实践命题，强调历史品格与美学品格有机结合的批评方法，其重大意义不言自明。

新时期音乐批评的四失之症

但由于音乐艺术的特殊性，同时亦受制于我国现当代音乐批评的历史语境，新时期的音乐批评依然存在基础理论滞后、专业修养不足、人格力量羸弱等缺陷，故而在一些重大的历史与现实命题、理论与实践命题面前往往表现为失准、失范、失语乃至失信。

一、失准之症

失准之症，在当代音乐批评中形形色色的表现。

由于批评家对评论对象的研究不精细、不深入，或者因为批评者自身的人文修养和技术装备不足，或者受物质利益、人际关系等各种世俗因素的影响和牵制，缺乏与评论对象进行平等对话和自由思考的心态，不能以批评家的独立人格审视对象，从而导致在分析和评价时失去准星；更有甚者，一些评论者将三流作品当作经典来颂扬，不少娱乐记者和乐评人把音乐评论当成广告写，将不入流的音像制品吹上天，从而导致批评品格的大失水准。

二、失范之症

所谓“失范”，主要指的是批评家自身批评作风和治学态度失去规范。

受到当今社会种种不良风气的浸染，经受不住各种现实利益的诱惑，急功近利、巧取豪夺等不健康心态及抄袭、剽窃、“自我复制”以制造“学术泡沫”等各种不正之风和学术腐败现象在音乐批评界也有较严重的表现；特别是从近期网络媒体所披露的

事实看，一些知名学者和批评家缺乏道德自律，在学风方面同样存在程度不等的“失范之症”，从而引起批评界的深切关注和社会各界的强烈不满。更严重的问题是，某些学者和批评家在面对同行批评时不是采取正当的学术渠道、利用手中批评和反批评武器为自己进行合情合理的辩护以捍卫自身的学术清白，而是转而通过非常途径、借助行政权力来打压这种批评，于是在学风失范之外又平添了一份“人格失范”，这是一切正派批评家所不屑为的。

三、失语之症

到了改革开放新时期，即便社会各界经过拨乱反正和思想解放运动，即便中共中央《关于建国以来若干历史问题的决议》已经发布，但政治化批评之长期肆虐于中国乐坛并给许多敢于放胆直言的批评家造成命运悲剧的事实，使得一些批评家常怀杯弓蛇影之惧，害怕挨整的噩梦仍在心中挥之难去。加之我们从事的音乐批评是一项危险的职业，而音乐批评的对象（特别在观念形态和思潮研究领域）常常要触及时代宏观语境中那根敏感神经和某些权威文献中的权威论断。因此，当音乐实践中一旦出现与此相关的某些重大而尖锐的话题时，某些批评家不敢或不愿直面，或绕道而行，或缄口不语，或环顾左右而言他；特别是某些资深批评家面对批评史上若干重大史实或失误时，或无少许反思之诚、半点愧疚之意，千方百计掩盖真相，或蓄意制造假象、提供伪证，企图蒙骗后世学者，逃避历史对其灵魂的追问。凡此种种，都是批评界在这些重大问题上出现失语的症候。这种失语症，反映了音乐批评界学术刚性和人格刚性的双重欠缺。

四、失信之症

由于长期担负“指导音乐实践”的责任，新时期以前的庸俗社会学批评在广大音乐家中人心丧尽、声誉全无，陷入整体失信

的泥淖。新时期以来，音乐批评在繁荣活跃、成绩显著的同时，也因失准、失范、失语之前三失，乃有失信之第四失——因失准而使创作批评失信于作曲家，因失范而使学术批评失信于音乐学界，因失语而使思潮批评失信于时代，因四失之症而使音乐批评失信于它作为社会公器之一所应承担的学术使命。

尽管上述四失之症对于新时期音乐批评的整体而言毕竟是局部的，但它对音乐批评公信力的负面影响却不可低估。新时期以来一直有人主张“音乐批评无用论”，而批评界自身的四失之症则为这个观点提供了新的论据。为今之计，音乐批评要想重建自己的公信力，证明本学科存在的必要性，就必须从根治四失之症入手，舍此别无他途。

结 语

纵观我国音乐批评的新时期状态，成绩斐然，问题不少，在一片繁荣的背后也隐藏着深刻的危机；而解决问题、摆脱危机、求得未来音乐批评健康发展的根本之道，只能寄望于批评学科意识的觉醒以及批评家自身刚性人格与深厚修养的锻造。

是的，当下音乐批评的软硬环境亟待改善，只有在免除一切客观或主观的、外部或内部的“余悸”之后才会有无恐惧的自由思想和自由表达，也才会有自由自为的音乐批评。一个健康的多元时代不仅允许，而且需要和倡导多元化的音乐批评，认为不同批评观念、批评流派、批评个性、批评方法和存在方式的选择与定位是批评家的自由。但这并不等于说，它们与音乐实践之间的互动关系都是等值的；更不等于说，一个时代的音乐批评可以在某些事关中国音乐历史、现实和未来的重大命题上整体失语。但更为本质的问题是，音乐批评的这种理想环境从何而来？它不是天上掉下来的馅饼，更不是万能的上帝给

予我们的恩赐，而是批评界和音乐界理应主动承担的学术使命和道义责任。真正有出息的批评家不会依赖于外部环境的改善而坐等它的到来，而是通过刚性批评的不懈努力以追求它的早日实现。

是的，前述“四失之症”，确实给音乐批评的当下声誉造成了较大的负面影响，因此批评家各方面素养亟待提高，以便使自己获得与各专业同行进行平等对话的资格和修养。但在专业分工细密的当代社会里，音乐批评家与各专业的音乐实践家、各学科的理论家各有各的专长和使命，都是我国当代音乐文化的建设者和创造者，理应在彼此尊重和良性互动中相互促进，不存在谁指导谁或谁比谁高的问题；也不等于说，某些实践家的成果和作品是批评不得的，批评家只能充当为实践家吹喇叭抬轿子的角色。因此，音乐批评的真正繁荣，不仅需要批评家强化自身的人格刚性，同时也应呼唤音乐实践家的刚性人格。

是的，作为音乐学大家族中最年轻的一员，音乐批评的学科建设刚刚起步，基础理论建设滞后，学科意识尚还薄弱；当前音乐批评中所存在的各种问题，无不与此有关。但请不要忘记，世上从没有成熟的婴儿，这恰恰是年轻的音乐批评必须经历的“成长的烦恼”；更不等于说，新时期的音乐批评一无是处，进而导出“音乐批评无用论”。事实上，与音乐界其他专业及音乐学界兄弟学科相比，音乐批评的成绩不算突出，问题也较严重，面对这样的状态，批评家应保持头脑的清醒，既不沾沾自喜也不妄自菲薄，努力提高学科意识自觉，强化学术刚性、人格刚性的锻造和音乐艺术内功的修炼，务必使自身强大起来。

我坚信，经历过新时期改革开放洗礼和风雨历练的音乐批评，在音乐学诸学科中与音乐实践、与当下音乐生活联系最紧密

最直接的音乐批评，必会在反思历史、审视现实、面向未来的途程中完善自身，在完善自身中继往开来，在继往开来中告别自己的童年时代，去拥抱成熟期的辉煌——作为当代音乐批评家中的一份子，这一点乐观主义还是应该有的。

原载《音乐研究》2008 年第 3 期
《新华文摘》2008 年第 16 期摘要转载

汪毓和与中国近现代音乐史

汪毓和教授是我国近现代音乐史这个研究方向和音乐史课程的开拓者之一，在中国近现代音乐史、当代音乐史研究和教学及相关理论批评活动中做了大量有益的工作。

汪毓和教授早在1964年便出版了《中国近现代音乐史纲》①教材（内部发行），对20世纪上半叶的中国新音乐发展脉络，特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动做了清晰的记叙和梳理。

尤其是这本教科书对中国音乐由传统向现代转型这个伟大变革历程采取了热情肯定的立场，不但符合音乐发展的内在规律，也和当时中国社会的时代总要求相一致。

在近现代音乐史研究刚刚起步之际，汪毓和教授为这门学科建立起一个学术框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣做出了重要贡献。

到了新时期，汪毓和教授分别于1984年和2009年对这本教材做了两次大的修订，补充新史料，吸纳新观点，订正或调整某些不够准确、不甚妥当的评价。尽管这些努力仍在同行中引起争论，但汪毓和先生不满足于既有成果和现成结论，力图不断更新研究观念、实现自我超越、使之能够跟上时代前进步伐的努力，值得我们学习。

在此期间，汪毓和先生将他的研究视野扩展到当代音乐史领

---

① 汪毓和：《中国近现代音乐史纲》，音乐出版社，1964年出版。

域，主编并出版了《中国现代音乐史纲》[1]，从而将近现代音乐史和当代音乐史基本打通，初步奠定了20世纪中国音乐史学术框架的雏形，并先后出版了《论音乐与音乐家》《音乐史论新选》等文集，向我们集中展示了他在新时期的新成果。

在本学科的史料建设上，汪先生倾注了大量时间和精力并颇有建树。在这里，我要特别提出汪先生主编的两卷本《中国近现代音乐史教学参考资料》[2]，其中搜集了我国近现代音乐史上许多重要作品的乐谱并附有录音光盘，不单为教学，也为同行及后人的后续研究提供了可靠而方便、免于四处查找之苦的乐谱和音响资料。

如今，无论在我国当代音乐学的学科布局中，还是在高等音乐艺术院校音乐史教学的课程群落中，中国近现代音乐史、中国当代音乐史都是一个相当活跃、成绩斐然的分支学科和不可或缺的骨干课程。这一切，包括汪先生在内的前辈学者奠基之功不可没。

由此我认为，汪毓和教授在中国近现代音乐史研究和教学领域，就其半个世纪以来在我国音乐界发生的实际影响而言，当以"无可出其右者"来形容。

当然，这种影响并非总是正面的。包括我本人在内的国内部分同行，对汪先生著作和文论中某些方面也有过批评和争论，例如"重写音乐史"的争论便是其中之一，香港刘靖之博士对汪先生那本历史教科书是"中共音乐史"的讥评便是其中之二（尽管我不赞同刘博士的这个评价）。然而在我看来，这些众说纷纭的批评和争论，包括汪先生本人在这场争论中所阐发的观点，都是

---

① 汪毓和主编：《中国现代音乐史纲（1949—1986）》，华文出版社，1991年出版。

② 汪毓和主编：《中国近现代音乐史教学参考资料（上、下）》，世界图书出版公司，2000年10月出版。

学术研究中的正常现象；其目的无非是对历史负责、对一学科研究和教学的健康发展负责，通过民主讨论和自由争鸣共同接近史实、求取真理，争取将一部更接近历史真相、能够全面反映我国近现代音乐历史发展进程的教科书留给课堂，留给后人。至于其中之是非正误，争论各方都不可能握有“真理独占权”和“最终裁判权”，只能继续通过平等争鸣，特别是共同经受历史和实践两方面的检验来解决。因此，这种批评和争论全然与个人恩怨无关，也不妨碍我们对汪先生学术贡献做出正面的积极的评价。

今天我说这番话，不是要当面讨好汪先生，也不纯粹为了祝寿应酬，更不表明我从原来的学术立场上退缩了，而是出于一个后辈同行对前辈历史功绩的尊敬，因为，我们今天所做的一切，正是在包括汪先生在内的前辈学者们用心血和汗水铺就的道路上出发的。

《易经》中有所谓“一生二，二生三，三生万物”的说法，我认为这个说法同样也能够概括中国近现代音乐史研究和教学在我国发展的历史与现状。

当然，这个“一”不是某一个人，而是共和国第一代从事近现代音乐史研究和教学的学术群体，是包括汪毓和、陈聆群、李元庆、黄翔鹏、李佺民、戴鹏海、周柱铨、孙继南等著名学者在内的这个学科的第一批拓荒者和奠基者。

基于这一事实，我对向延生研究员在刚才发言中所说汪先生那个“小白本”是在“毫无基础、毫无借鉴”情况下仅靠“一人之力”完成的判断有些不同意见。据我了解，1958 年中国音协成立中国近现代音乐史编写组，组长李佺民、副组长汪毓和、成员黄翔鹏等人为这门学科的基本史料建设、学术框架设计及书稿撰写等方面做了大量的学术积累和先期准备工作，虽然这些成果最终未能转化为教材，但所有这一切并非是毫无意义的无用功，

它们也为汪先生这个小白本的最后成型做出了最初的史料准备和学术准备。我以为这个基础性意义和价值应该得到后人的承认和肯定。

今天，我们可以对他们的资料工作和研究成果品头论足，但从未否认过他们对这一领域的披荆斩棘、筚路蓝缕之功。尤其在当时严峻的学术环境下，第一代学者所取得的每一个学术进展都是难能可贵的，值得所有后辈学者倍加珍惜并由衷表示尊敬。也许其中存在一些可供探讨、性质各异的问题——其中一些是复杂的时代条件造成的，后世学者不能以今之是而证昨之非，若一味求全责备，则未免有失厚道；当然还有一些与学者个人的史学观念及人生取向有关，我们也要取历史主义态度进行科学分析。在坚持“史实第一性”的前提下，对历史有不同解读当在情理之中，但违背历史真实和治史原则的做法则还是应当据实指出，不然，就会阻滞这门学科继续前行的脚步。

这个“二”，也不是两个人，而是在这一学术领域从事研究、教学的第二代学者。他们不是直接出于第一代学者的门下，便是在前辈们的学术滋养和影响下成长起来的，都与第一代学者存在着不同程度的学术渊源和学统上的传承发展关系。

拜新时期改革开放之赐，第二代学者从事中国近现代音乐史的研究和教学，不但所处的时代语境与学术气氛要比我们的前辈宽松、自由得多，践行“实事求是”“秉笔直书”原则所遇到的客观困难以及为此而付出的代价也少得多，而且由于研究者与其历史对象之间有了较长的时间距离而获得了某种疏离性和超脱感，从而为他们的研究摆脱个人情感和利益的羁绊、避免其他主观因素的过度介入提供了可能。因此，这一代学者在本学科的理论框架建设、学术梯队建设、教材教法建设及理论批评实践等方面所取得的某些突破以及所存在的某些缺憾，同样都是不可小觑的，而且无不刻上时代的印痕；在本学科研究和教学实践中，他

们是继往开来、承上启下的一代，是本学科发展历史的一个中间过渡环节。

对“三”的理解同样如此——当下，在我国音乐学学科群落和教学科研队伍中，活跃在中国近现代音乐史研究和教学岗位上的第三代学者已经成为这个学科的中坚力量。他们中的大多数人外语基础好，身上的历史负担少，音乐工艺学基本功扎实，研究观念与方法日趋多元多样，学术视野更加高远开阔，心态也更为超然洒脱，而且随着我国改革开放国策的继续推进和宏观语境的不断改善，相信他们对历史对象的洞察力、认知程度和表述水平，很有可能超过第一代和第二代学者，从而将本学科的研究和教学提升到从未有过的崭新境界。

如此“一生二，二生三，三生万物”，便刻画出中国近现代音乐史研究和教学领域一幅代代相继、生生不息的发展历程和浪浪推进、滚滚向前的繁荣图景。

最后再将话题转回到汪毓和教授。有一个基本事实谁也无法否认：他的《中国近现代音乐史纲》初版至今已将近半个世纪，此后经过多次修订、更名、再版、重印，其总印数已经超过 17 万册。在音乐史学学术专著和教材中，这是一个难以想象和超越的数字。至于在这本教材影响下成长起来的各个年龄段的音乐学者，其人数恐要逾万；如果算上半个世纪以来全国高等艺术院校用这本教材进行近现代音乐史教学的教师和学生，其人数怕要达到数万乃至十数万之众。仅此一点，就值得我们向数十年如一日长期坚守在我国近现代音乐史研究和教学岗位上辛勤耕耘的汪毓和教授表示由衷的敬意。

当然，这种“一枝独秀”的情形还与我国近现代音乐史研究和教学刚刚起步之时，经官方审定批准作为全国通行教材的仅此一家、别无分店，读者、教师和教学用书别无选择有一定关系。而改革开放 30 年来，虽然国内也曾有过类似的著作出版，但或

者由于历史惯性力在起作用，或者因为这些新著尚未得到国内同行的普遍认可，抑或两者兼而有之，致使汪毓和先生这本教材依然独步天下的局面至今未有根本改观。这便向我们这些同方向、同专业的学者和教师提出了一个光荣而艰巨的任务——在遵循“史实第一性”这个大前提下，另行编撰两三部、五六部同类著作和教材，并不为多。这样也就为关注中国近现代音乐史的读者及从事这一方向教学的师生进行多向比较、择优而用提供了可能，我们在这个方向的研究和教学也将因此而出现一个较为健康繁荣的局面。

我以为，戴鹏海教授提出“重写音乐史”命题的真正用意恰在此处。因为，学术研究活的生命在于传承与超越。传承不易，超越更难；超越前人不易，超越自己更难。

也正因为如此，在庆贺汪毓和教授80华诞之际，衷心祝愿他健康长寿，真诚而热切地期待他在未来研究和教学岁月里，焕发新活力，出现新超越，贡献新成果！

本文系根据作者2009年10月18日在中央音乐学院“庆祝汪毓和教授80华诞暨中国近现代音乐史学科建设研讨会”上所做的两次发言整理、补充、修改而成。

原载《中央音乐学院学报》2009年第4期

音乐界实用本本主义思潮在新时期的命运

——为纪念改革开放30周年而作

2008年是我国改革开放30周年。

从中国社会发展的角度看，中国共产党十一届三中全会所确立的改革开放路线和一系列旨在国家富强、人民自由幸福的方针政策，因其深得党心民心、符合当今世界的发展潮流而成为时代的主旋律；从粉碎“四人帮”的1976年直到20世纪末，新时期中国乐坛上的音乐思潮史及思潮论争史，就其主要内容和主要特点而论，就是一部改革开放宏观语境与实用本本主义思潮的强劲互动史，就是一部因改革开放而兴起的各种音乐现象、创作潮流、音乐思潮与实用本本主义思潮不断冲突与论争的历史；而实用本本主义思潮正是在这样的强劲互动和不断冲突过程中，随着宏观语境之变而俯仰沉浮，顽强地表现其哲学观、历史观、音乐观和批评观，并在80—90年代之交和1997年前后两度强势回流；但由于其内在本质与改革开放大趋势之不能相容，最终失去了话语霸权和主流地位而回归其音乐思潮本位，作为多元语境中的一分子参与到后新时期中国音乐文化建设的伟大进程中，发挥自己应有的作用。

对此新时期音乐界实用本本主义思潮在改革开放大潮中的命运史进行梳理和解读，是当代音乐思潮研究无法回避的重要课题。

关于实用本本主义思潮的若干界说

“实用本本主义思潮”是本文的核心概念，由笔者创用于八

九年前。此后，它被笔者广泛运用到《新中国音乐史》[1] 和《改革开放与新时期音乐思潮》[2] 等学术著述中。

1. 基本概念界说

首先要指出的是，“实用本本主义思潮”与过去人们习惯采用的“‘左’的思潮”或“极左思潮”实际所指是同一个东西。笔者之所以弃用后者而创用前者，乃是基于以下考虑：

其一，“‘左’的思潮”或“极左思潮”更多从政治层面、用政治概念为之定性，况且这种“左”“右”之分在我国是特殊社会历史语境的特殊产物，有其特殊含义，极易与国际通行的“左”“右”概念相混淆，惟有对我国近现代史有丰富人生阅历的学者才能厘清它们的来龙去脉和微妙差别；若干年之后，恐怕后世学者就更难准确把握其中堂奥。再说，将纷繁复杂的文艺思潮冠以“左”“右”定性，是从政治话语中横移过来的概念，很难从学术上准确揭示出各种思潮及其理论形态的固有特点及其哲学本质。

其二，虽然音乐界的实用本本主义思潮与政治上“‘左’的思潮”或“极左思潮”历史地存在极为深刻的联系，或者更准确地说是政治上“‘左’的思潮”或“极左思潮”在音乐界的派生物，但它论述、研究和批评的对象是音乐事业和音乐家，其主要表现形式是音乐文论，这些文论的作者、这股思潮的代表人物均是音乐家，它的实际影响也发生在音乐界，因此其主体依然是一股音乐思潮；对此，则应更多从学术层面、用学术概念为之定性。

“实用主义”这个概念，虽算是一种哲学流派，然它并没有

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，长沙：湖南美术出版社，2002 年 11 月出版。

② 居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》，北京：中央音乐学院出版社，2008 年 11 月出版。

自成系统的哲学论说和一以贯之的理论立场，而是抱着利益至上态度，以对自身利益是否有利、是否实用作为基本原则来对各种现有理论或哲学进行取舍。

“本本主义”这个概念，语出毛泽东之《反对本本主义》。所谓“本本”，当然指的是马克思、恩格斯、列宁和斯大林的文论。毛泽东所反对的，不是这些“本本”本身，而是将这些“本本”当圣经、脱离中国革命的实际情况一味照搬“本本”的党内教条主义。

笔者创用的这个“实用本本主义思潮”概念，是由“实用主义”与“本本主义”复合而成的，但它并非两者机械相加的总和，而是这两种成分经过化学反应之后产生的新质。

2. 理论前提设定

笔者从事音乐界实用本本主义思潮研究，坚持下列几个理论前提：

第一，必须肯定，音乐界的实用本本主义思潮是从马克思列宁主义毛泽东思想中异化出来的、以机械反映论和庸俗社会学为其哲学基础，以实用主义和本本主义相结合为其表现形态的一股音乐思潮，是一个以马克思主义面貌出现、实质是非马克思主义的理论派别，一种以音乐思潮的面貌存在、实质是非音乐乃至反音乐的落后的意识形态。

第二，必须在政治上严格区分音乐界实用本本主义思潮与“四人帮”的推行极左音乐思潮之间实际存在的根本性质差异，严格区分实用本本主义思潮的推行者与“四人帮”之间实际存在的根本性质差异。借用毛泽东的话说，要分清人民内部矛盾和敌我矛盾这个最根本的界限。必须明确，我们对实用本本主义思潮的解析与批评，是音乐家之间两种不同的音乐观念和音乐思想的学术之争，是人民内部的思想路线之争。任何从政治上、思想上

和感情上将这两类不同性质的矛盾混淆起来的看法和做法，既在学理上不能成立，也从根本上违背了本文作者的理论出发点和写作初衷。

第三，必须在哲学上、理论上和学理上厘清音乐界实用本本主义思潮与极“左”音乐思潮之间实际存在的深刻联系，指出两者的共同点和相异处，揭示其理论内核的统一性、发展的连续性及其阶段性特点，阐明其理论谬误，实事求是地估量其对当代音乐实践不同性质和程度的危害；对这种联系的忽视、掩盖、割断都是违反事物本相的，亦为本文作者所反对。

第四，必须对实用本本主义思潮与它在各个历史时期的具体推行者、宣传者、执行者进行科学分析，不可一般地将这股思潮与某个音乐家作直接对应或固化链接。因为，实用本本主义思潮有其质的规定性；作为这股思潮的人化载体，则是一个流动的、聚合离散并无定则的存在。音乐家个人的理论取向在某一时段具有实用本本主义若干特征但到了另一时段却选择其他理论取向的情形都是可能的和现实的，当然也不排除个别音乐家终其一生孜孜不倦坚持其实用本本主义理论立场的一贯性，这同样也是一种现实的、可尊重的存在。

第五，实用本本主义思潮研究属于整体性研究，根据论题相关性原则，本文把论述的重点放在剖析这股思潮的理论形态、总结其对于音乐实践的危害和应当记取的历史经验上，而不涉及某些个人音乐生涯的积极方面，因此本文对于实用本本主义思潮的研究和否定，并不意味着对于某些音乐家个人之理论贡献和实践行为的全面评价。

3. 对象历史鸟瞰

本文的研究对象——音乐界实用本本主义思潮——不仅是一个现实的存在，而且在新时期之前是一个漫长而强大的历史存

在，经历了如下几个发展阶段：

第一阶段是它的孕育期，其特点是在战时语境中的话语争锋，时限为1931—1949；在这一阶段，左翼新音乐运动运用唯物主义反映论和阶级斗争学说来阐释我国新音乐运动的理论与实践，从而初步建立起马克思主义哲学观、历史观和音乐观，是左翼新音乐运动最大的理论建树，并在抗战和解放战争中对音乐实践产生了巨大的积极影响；但因受制于当时的战时语境和种种主客观原因，其理论框架中也孕育着实用本本主义的若干理论胚胎，这些理论局限在与音乐界以所谓"学院派"音乐家为主体的人文主义思潮的话语争锋中得到强化。

第二阶段是它的成型期，其特点是在权力话语中沉浮，时限为1949—1957；在这一阶段，左翼新音乐思潮的话语定势与新中国成立之后国家政治、经济和文化建设战略转型之间不相适应，在权力的支撑之下，实用本本主义思潮的理论话语终在一系列政治运动和音乐批判中完成自身的理论建构，但也遭到来自中央领导人的严厉批评而短暂蛰伏。

第三阶段是它的高峰期，其特点是从权力话语到霸权话语，时限为1957—1966；在这一阶段，实用本本主义思潮在"反右运动"中卷土重来并逐渐发展为霸权话语，经过"困难时期"前后的松紧之道，在60年代前期和中期霸权话语拧紧螺丝，呈现出异化的前兆。

第四阶段是它的异化期，其特点是从霸权话语到极权话语，时限为1966—1976；在这一阶段，"四人帮"将实用本本主义思潮的理论内核极端化、霸权话语极权化、宗派集团阴谋化，最终被异化为一股彻底反动的音乐思潮。

但音乐界的实用本本主义思潮并没有随着"四人帮"在1976年被彻底粉碎而退出当代音乐舞台，相反，它的基本理论

形态却依然被继承下来，在新时期改革开放曲折历程中顽强地表现自己，并在我国政治经济社会领域三次深刻的思想解放运动中几度沉浮起落，经受了延伸与崛起、强势回流与陡然弱化等复杂遭际的洗礼，为自己书写出一部惊心动魄、生动曲折的命运传奇，并以极鲜活的形式彰显其哲学观、历史观、音乐观和批评观。

第一次思想解放与实用本本主义思潮的话语对立

中共十一届三中全会不仅确定了中国改革开放的基本国策，更重要的是，是在思想路线上恢复了马克思主义科学思想和实事求是精神在中国政治思想领域的主流地位。在此之前的清算“四人帮”罪行、拨乱反正、反对“两个凡是”以及稍后的关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，其根本宗旨是把全党全军全国各族人民的思想从极左思潮中解放出来，为改革开放的伟大进军扫清前进道路上的一切障碍，史称新时期第一次思想解放。

实际上，改革开放所确定的实事求是、不唯上、不唯书、只唯实的思想路线，无论在哲学认识论上还是在对待马克思主义科学理论的学风与态度上，都与实用本本主义思潮处于根本对立的状态之中。

1. 理论涅槃机遇的错失

从“四人帮”桎梏下解放出来的吕骥、孙慎、赵沨等人，本有机会像周扬以及其他文艺界领导人已经做到的那样，在这场伟大的思想解放运动中彻底放弃实用本本主义思想路线和方法以实现自己的思想理论涅槃，以新的姿态投身于改革开放洪流中，为新时期我国音乐文化建设再立新功。1979 年，吕骥在题为《以

“百家争鸣”促“百花齐放”》[1] 一文中曾对1949年以来的音乐工作进行了初步的理论反思和自我批评，尽管这样的反思很不彻底，但毕竟在这条理论涅槃的道路上迈出了可贵的一步。

令人万分惋惜的是，此后中国音协领导层的理论反思就此止步，实际上错失了理论涅槃的大好机遇。因此，当这些音乐家在义愤填膺地批判“四人帮”的极左思想路线和极左音乐思潮时，往往只着眼于那些表面化的最极端、最荒谬、最令人发指的部分，却无意触动这股极左音乐思潮的历史渊源及其理论核心，无意去揭示它的理论内核与在音乐界长期存在的实用本本主义思潮实际存在的深刻联系；甚至出现了掩盖错误、文过饰非的明显迹象，借机将自己描绘成正确路线的代表者，声称：“文革”前17年的音乐工作坚持了中国共产党的正确领导，贯彻执行了无产阶级的革命文艺路线。[2] 事实证明，举凡构成实用本本主义思潮基本特征的那些哲学思想、音乐观念和运作方法，几乎都被原封不动地保留下来。

这种情况，一方面说明新时期中国社会和中国乐坛还有实用本本主义思潮存在、发展的适合土壤，一方面也证明一股思潮之最终退出历史舞台不是一件轻而易举的事情，它必须经历一个深刻反思和自我剖析的痛苦过程。

实用本本主义思潮与新时期音乐现实的尖锐冲突，在70年代末到80年代末这10年间的最典型表现，莫过于在怎样对待流行音乐和“新潮音乐”这两股创作潮流以及怎样对待“回顾与反思”这股思想潮流中。

---

① 吕骥：《用“百家争鸣”促“百花齐放”——在全国音乐理论工作座谈会结束时的讲话》（1979年12月27日），后收入《吕骥文选》（下）第75—85页，北京：人民音乐出版社，1988年8月出版。

② 参见《当代中国音乐》第一编第三章“新中国音乐发展的第三个时期”第72页，北京：当代中国出版社，1997年7月出版。

2. 实用本本主义思潮与流行音乐

从20世纪30年代开始，“新音乐运动”对于当时兴起的所谓“时代曲”就持强烈的批判态度。在当时抗日救亡成为时代主旋律的语境下，这种批判的主导方面是积极的，但也带有若干片面性。到了50—60年代，中国音协领导层在大力提倡革命群众歌曲的同时，对抒情歌曲的创作一贯实行压制政策。进入新时期之后，吕骥等人虽然不再反对抒情歌曲，但依然要求词曲作家在抒情歌曲前面加上“革命的”这顶红帽子。这些事实证明，中国音协领导层全然不顾历史条件和宏观语境的变迁，对待革命群众歌曲之外的抒情性声乐形式持一贯的实用本本主义立场。

因此，所谓“港台式”流行歌曲在中国大地风云乍起的70年代末、80年代初，实用本本主义思潮在中国乐坛上策动并领导了一股强大的音乐批判和行政抵制运动。

音乐批判主要集中在以下几个论域：

其一是历史批判，认为当代流行音乐在中国大陆的崛起实际上是30年代“时代曲”的沉渣泛起以及对港台乃至西方流行音乐在中国大陆的拙劣变种。

其二是内容批判，认为流行音乐大多表现卿卿我我、男欢女爱主题，内容猥琐、格调低下，宣扬及时行乐思想，反映了资产阶级腐朽没落的世界观、人生观、艺术观。

其三是形式批判，认为当代流行歌曲创作旋律造作，形式粗糙，风格雷同，模仿现象严重，表演装腔作势、忸怩作态，因此毫无艺术价值可言。

其四是体裁批判，即用严肃音乐体裁来否定流行音乐，用高雅来否定通俗，用专业性来否定群众性，用艺术性来否定商品性——很显然，这类批判与同样一些人长期坚持的重俗轻雅的体裁

观背道而驰，其实用主义特征尤为显豁。

行政抵制主要体现在下列方面：

其一，通过中国音协掌握的权力和舆论工具，对流行音乐进行持续不断的严厉批判。

其二，对当时流行音乐的代表人物如作曲家王酩及其作品、歌唱家李谷一及其演唱风格发动公开批判。

其三，动用行政权力，会同有关部门，禁止流行音乐在音乐生活中传播，这一点在所谓“民选15首”与“官方推荐12首”之争中表现得尤为典型。

尽管实用本本主义思潮对于流行音乐的批判不无合理成分，但从其整体的理论和实践倾向看，却不可避免地站在时代潮流的对立面；它所依据的理论核心，依然打上了实用本本主义思潮的深刻印记。因此它的上述种种努力，都没有，也不可能阻止流行音乐大潮在中国大地上奔流；相反，流行音乐按照自己的发展规律，在批判和支持的强大声浪中走自己的路。

3. 实用本本主义思潮与新潮音乐

尽管西方现代主义音乐思潮和形形色色创作技法之大规模传入中国并汇聚成潮是在改革开放之后，但在新中国音乐史上，实用本本主义思潮对于西方现代主义思潮的批判却从1950年初期就已开始；当时给这类思潮戴的帽子是所谓“形式主义”。当然，这种批判属于鹦鹉学舌般的，其根源来自斯大林、日丹诺夫和赫连尼科夫的苏联。

中国的改革开放国策终于为西方现代主义音乐思潮的大规模涌入敞开了大门。从80年代初开始，各种现代作曲技法的实验伴随着各种流派的新奇观念登上中国乐坛并在短短几年内迅速汇聚成潮，“新潮”作品和“新潮”理论一时成为巨大热点和亮点。原本是“假想敌”的“新潮音乐”及其理论如今果真来到眼前，

面对一帮“离经叛道者”在中国乐坛上活蹦乱跳，实用本本主义思潮既无心理准备也无理论准备，当年从日丹诺夫和赫连尼科夫那里学来的音乐观念、思维方式和批判用语与实用本本主义思潮的固有特征一拍即合，因此不顾邓小平关于“写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去摸索和逐步求得解决。这方面，不要横加干涉”[①] 的告诫，对“新潮音乐”及其理论评论发动了持续多年的批判。

必须指出的是，应当把音乐家对“新潮音乐”不同看法和不同观念的争论与实用本本主义思潮的批判区别开来，既不能把前者说成是后者，也不能让后者躲进前者队伍中而稀释其实用本本主义的本质。事实上，这两者的区别是明显的——一些音乐家对于“新潮音乐”的批评，多从艺术本身着眼，对西方现代主义思潮及作曲技法对调性及功能和声的彻底瓦解及音响形式的怪诞刺耳、内容与形式、传统与革新、风格与技法、音乐的可听性与音乐美感等论域提出质疑；而实用本本主义思潮则专从政治和阶级斗争入手，指称西方现代主义作曲流派在20世纪的兴盛，反映了资本主义腐朽没落的本质，因此，“新潮音乐”所运载的，不仅仅是单纯的作曲技法，同时也带来资本主义的唯心主义世界观、腐朽人生观和价值观；“新潮音乐”是对两个传统（我国民族民间音乐传统和“新音乐运动”以来的革命传统）的离经叛道，是脱离群众、脱离政治、脱离生活、脱离党的领导、脱离音乐的社会主义方向和道路的音乐潮流。据此，有人断言“新潮音乐”及其理论是“搞资产阶级自由化”，因此遭到广大群众的“无声的厌弃”[②]，是在音乐上不走

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》（1979年10月30日），《邓小平文选》第185页，北京：人民出版社，1983年7月出版。

② 吕骥：《音乐艺术要坚定走社会主义道路》，《中国音乐学》1987年第4期。

“正道”[①]; 更有人将所谓“对新潮音乐的无原则吹捧”称之为“两个怪胎”[②] 之一。

显然，这些对于“新潮音乐”及其理论的批评，是建立在阶级斗争思维基础之上的政治批判而非艺术批评，其音乐观念和思维模式的浓重实用本本主义色彩跃然纸上。

4. 实用本本主义思潮与“回顾与反思”

相对于“新潮音乐”和流行音乐这两股创作思潮而论，实用本本主义思潮对于发生在80年代中后期的音乐界“回顾与反思”浪潮，反应更为激烈，态度更为强硬，批判更为严厉，实用本本主义特征表现得更加典型。

其实，这场“回顾与反思”，既是中国音乐家对于拨乱反正、清除极左音乐思潮影响的自觉补课，也是音乐界思想解放运动发展到80年代中后期的必然结果。它的根本目的是从理论和实践两方面入手，探究极左音乐思潮的历史根源和理论根源，科学总结以往的历史经验和教训，为进一步解放音乐艺术生产力、繁荣新时期音乐事业扫清道路。

尽管这场“回顾与反思”浪潮也出现过某些偏激意见和主张，但就其整体理论的广度和深度而言，就绝大多数音乐家的绝大多数篇什的历史意识和美学意识的觉醒而言，在20世纪中国音乐思潮史上都达到了前所未有的水平。而这场“回顾与反思”，恰恰从根本上撼动了实用本本主义思潮的理论基础，其剑锋所指

---

① 吕骥:《以史为鉴谈“新潮”音乐》,《文汇报》1987年11月24日。

② “两个怪胎”语出赵沨，初提于80年代中期，意指“新潮音乐”和流行音乐。在1990年“音乐思想座谈会”的大会发言中，他又将“两个怪胎”定义为“对新潮音乐的无批判评价和吹捧”及“流行音乐的泛滥”（见《音乐思想座谈会简报》第3期，中国音协编，1990年6月26日），后来他公开匡正此说，谓“两个怪胎”原义为“流行音乐的无节制泛滥”和“对‘新潮音乐’的无原则吹捧”。详见赵沨:《批评应实事求是——对居其宏指责的回答》,《乐府新声》1993年第4期。

逼近了它的理论心脏，因此引起实用本本主义思潮的强烈反弹也就毫不奇怪了。

1987年5月15日，在北京举行的一次座谈会上，一些人对“回顾与反思”中发表的一些文章发动了措词激烈的反击，认为：

上述诸文有的鼓吹观念更新，反对两个传统（民族传统和革命传统），有的否定建国以来音乐界在党的领导下所取得的成绩，有的把矛头对准《讲话》，是资产阶级自由化思潮在当前音乐界的典型表现；而中国音协的某些领导人将其中某些文章放在协会机关刊物的头版头条的重要位置，让这些错误理论“横冲直撞，畅行无阻”，说明音协领导对音乐界的这股资产阶级自由化思潮“是容忍的，姑息的，甚至是纵容的”。①

这段话有两点值得注意：其一，把“回顾与反思”中提出的一些观点提到“资产阶级自由化思潮在当前音乐界的典型表现”这样一个政治高度进行批判；其二，将音乐界资产阶级自由化思潮和错误理论“横冲直撞，畅行无阻”直接归咎于新一届“音协领导”，其在野心态及借助政治气候重掌权力的欲望昭然若揭。

尽管如此，实用本本主义思潮对于“回顾与反思”的反击，直到1989年春夏之交前依然是小规模的，且多采用座谈会发言的形式，很少发表有针对性的公开论辩文章。而且，“回顾与反思”的实际组织者《人民音乐》编辑部和《中国音乐学》编辑部多次举行各种专题座谈会，曾经以各种方式力邀这些老同志参加，但大多被婉言谢绝；即便与会，也大致取一言不发态度。1987年《当代中国》丛书音乐卷编辑部在江苏江阴举行“当代

① 转引自居其宏：《当前音乐理论界“热点”问题评述》，《音乐生活》1988年第1期。

音乐研讨会”，邀请这些老同志与会，但他们在会上并不公开表明自己的理论立场。

这种在理论争鸣较量中挂免战牌的情况，不能简单以“怯战”来形容。这与当时改革开放的全国大气候和音乐界小气候有关。实用本本主义思潮有一个极为重要的特点，就是善于看气候、辨风向，深谙攻防进退之道——收敛锋芒、缩短战线，作临时性战略退却，为的是等待时机作更大的战略进攻。

实用本本主义思潮的强势回流与第二次思想解放

1989年春夏之交，新时期的宏观语境为之大变。一些人借政治上批判资产阶级自由化之机，在政治经济领域挑起关于“姓社姓资”的争论，企图借此否定10多年来的改革开放成果，将国家改革开放大势扭转到他们所希望的方向。

音乐界的实用本本主义思潮终于等来了梦寐以求的政治气候和政治运动，一场以“姓社姓资”为主题、对音乐界“资产阶级自由化思潮”的强大战略进攻就在1989—1992年间全面打响；这股思潮也在这场政治围剿中得以强势回流并在乐坛上再次占据霸权话语地位。

1. 强势回流与“姓社姓资”的政治追问

1990年6月间，中国音协决策层在北京召开“音乐思想座谈会”。在此前后的两年多时间里，音乐界批判“资产阶级自由化思潮”达到白热化的程度。文章数量之众多、所造声势之宏大、上纲上线之吓人，与其学术水准之低下、文风学风之恶劣恰成强烈反比，最典型不过地重蹈了“文革”政治大批判的覆辙。

当然，就这一时期的批判对象和内容而言，实用本本主义思

潮也有一些新的创造。

其一是把“新潮音乐”和流行音乐的崛起以及音乐界关于这两股乐潮的争论一概纳入阶级斗争、政治斗争的语境中加以解读，并将它们视为音乐界“资产阶级自由化思潮”泛滥成灾在音乐创作和理论评论中的具体表现。

其二是对“回顾与反思”中许多文章的观点进行政治解析，遭到批判的观点和领域涉及到“观念更新”“淡化政治”“主体意识”“自我表现”、反映论与机械反映论问题、对《讲话》的反思、对“社会主义音乐”的反思、对建国以来音乐批评的反思、对“日丹诺夫幽灵”的反思，等等；实用本本主义思潮对上述观点、理论的政治批判及性质认定，也一律被上纲上线到“资产阶级自由化思潮”在音乐界的典型体现。

其三，实用本本主义思潮在这场政治大批判中的一个最大创造，是把当时的苏联和东欧社会主义国家迅速解体的国际背景与音乐界“资产阶级自由化思潮”的泛滥联系起来，断言新时期以来“新潮音乐”、流行音乐在中国乐坛的崛起以及在“回顾与反思”中提出的一系列错误理论，都是西方帝国主义国家对我国社会主义制度实行和平渗透、和平颠覆、和平演变战略的具体表现，因此，这场对于音乐界“资产阶级自由化思潮”的批判事关“渗透反渗透、颠覆反颠覆、演变反演变”的大局，是一场严重的国际阶级斗争，只差把大批音乐家是西方帝国主义的“第五纵队”这句话说出口就是。上纲上线到如此境界，甚至连“文革”中的政治批判也难以望其项背，几乎可以与抗战时期一批汉奸文人诬蔑左翼文艺家拿了俄国人的卢布等量齐观了。此类“上纲上线比赛”，在这场政治批判中表现得淋漓尽致。当然，这种比赛与思潮争论、学术争鸣毫无共同之点，也毫无学术水准可言，但它恰恰反映出实用本本主义思潮及其霸权话语所特有的色厉内荏、外强中干的理论本质。

2. 第二次思想解放中的整体蛰伏

1989—1992年间，一批人在意识形态领域挑起了关于“姓社姓资”的争论，1992年春天，我国改革开放的总设计师邓小平同志在视察南方过程中发表了一系列关于我国政治经济大政方针的“南巡讲话”，从而推动了意识形态领域的第二次思想解放。

历史有时会如此惊人地相似。

就在1992年，当实用本本主义思潮对于音乐界“资产阶级自由化思潮”的围剿如火如荼甚嚣尘上达于沸点几近疯狂之际，这股思潮在1956年曾经遭遇过的噩运，时隔36年之后又一次降临到它的头上——36年前，陈毅、周扬直接出面制止了实用本本主义思潮对于贺绿汀这个被指控为“音乐界暗藏的胡风反革命分子”的大规模围剿，36年后，邓小平的“南巡讲话”中止了这股思潮对于“资产阶级自由化思潮”的疯狂批判。

当然，邓小平“南巡讲话”的面世有着深刻的国际国内背景，对于新时期中国改革开放伟大进程及其命运和前途的意义极其广泛而深远，这一点与陈毅、周扬讲话直接针对音乐界的具体问题有很大不同；但“南巡讲话”关于“要警惕‘右’，但主要是防止‘左’”的谆谆告诫，对于彻底扭转音乐界的“反资”小气候、制止实用本本主义思潮在音乐界继续疯狂肆虐而言，却与陈毅和周扬讲话一样，具有“当头棒喝”的作用。

事实上，在邓小平“南巡讲话”公开发表之后，宏观语境之变使实用本本主义思潮失却了继续肆虐的政治气候，再一次将它置于改革开放伟大进程的对立面。音乐界反对“资产阶级自由化思潮”的大规模批判运动不得不就此戛然而止；在《人民音乐》《音乐研究》《文艺理论与批评》《音乐周报》等报刊上铺天盖地

的批判文章，就像泄了气的皮球，突然丢却了咄咄逼人的霸气，丧失了持续高涨的政治激情；麇集于实用本本主义思潮大旗之下、采用集团式冲锋作战的将士们，此时大多作鸟兽散，纷纷各奔前程去也，剩下少数坚定分子依然固守阵地作零星的游击作战，但作为雄霸中国乐坛数十年的霸权话语在如此重击下一蹶不振，终归是昨日黄花、败象尽显了。

1992 年邓小平“南巡讲话”之后音乐界“反资”形势的根本逆转和实用本本主义思潮陡然弱化，已是一个不争的事实。

第三次思想解放与实用本本主义思潮的当下命运

1993 年之后的中国乐坛，呈现出多元发展的良好态势。无论是“新潮音乐”还是流行音乐，或其他的音乐风格和样式，都在这个多元语境下获得了生存发展的较多空间；人们在音乐创作、表演、教育或音乐思潮方面的争论，多在艺术和学术范围内进行。

然而，意识形态领域两种不同观念与主张的角力与争论仍在继续。90 年代中期，一些人通过几份万言书发出“姓公姓私”的诘难，企图否定正在进行的所有制改革；而更多学者则冲破这个“姓公姓私”的樊篱，对这股否定思潮进行了有理有据的回击，并指出，“三个有利于”是衡量所有制改革成败的根本标准。这场争论及其成果，史称第三次思想解放。

1. 在“姓公姓私”争论中乘势而起

在这种整体形势之下，音乐界的实用本本主义思潮在第二次思想解放中经受了“南巡讲话”的沉重打击之后也乘势而起，先后发表大量文论，积极配合“姓公姓私”的争论，在音乐界继续宣示其实用本本主义的基本理论主张。其代表作大致可举出如下

几篇：

赵沨的《敬答朱践耳同志》[1]、石城子的《评新潮交响乐》[2]、吕骥的《音乐的主流是什么》[3]、李正忠的《关于讲政治》[4]、求实的《应该怎样开展批评与讨论》[5]，以及赵沨、孙慎就《当代中国音乐》若干史实问题所发表的五篇文章。[6]

从理论形态上看，这些文章具有如下特点：

其一，继续坚持实用本本主义思潮的机械反映论哲学和庸俗社会学观点，对新中国音乐史上若干重大事件和重大历史失误，不仅讳疾忌医、文过饰非，反而竭力掩盖真相、曲辞巧辩，甚至不惜编造伪证，以推卸其应负的历史责任，反映出主观唯心主义的音乐史观；

其二，坚持运用阶级斗争思维来观察评价当代创作和理论研究中的艺术问题（如在创作中运用现代技法）、学术问题（如对中国新音乐史上若干重大问题的不同评价以及在“观念更新”“主体性”“淡化政治”“趋同论”等问题上的不同意见）并依然将它们与国际阶级斗争联系起来，进行“姓社姓资”“姓公姓私”的政治追问并上升到“政治问题”“方向问题”“道路问题”的高度来加以批判，并将这一切最终定性为“资产阶级自由化”，反映出政治化的批评观和方法论；

其三，依然采用曲解马克思主义的惯常手法，按照其政治需

① 赵沨：《敬答朱践耳同志》，《人民音乐》1993 年第 4 期。

② 石城子：《评新潮交响乐》，《音乐研究》1996 年第 2 期，《文艺理论与批评》1996 年第 3 期。

③ 吕骥：《音乐的主流是什么?》，《音乐研究》1996 年第 4 期。

④ 李正忠：《关于讲政治》，《音乐研究》1997 年第 1 期。

⑤ 求实：《应该怎样开展批评与讨论》，《音乐研究》1999 年第 2 期。

⑥ 赵沨：《欢呼人民共和国 50 周年》，孙慎：《社会主义音乐事业的初期建设》，均刊于《音乐研究》1999 年第 3 期；赵沨、孙慎：《〈当代中国音乐〉的史学问题》，《音乐研究》2000 年第 2 期；赵沨、孙慎：《几点说明》，《音乐研究》2000 年第 4 期。

要和政治利益在“本本”中寻章摘句，把党在特定时期提出的某些具体口号和具体任务（如关于“讲政治”）纳入实用本本主义语境，作刻意的误读和引申，为其陈腐的政治主张和艺术主张提供理论支持。

上述特点，最典型地体现在《评新潮交响乐》和《关于讲政治》这两篇文章中。

2. 石城子的《评新潮交响乐》

“石城子”显然是个笔名。他的这篇文章在1996年《音乐研究》和《文艺理论与批评》先后发表，的确不同寻常，可见这两家刊物主编对此文的高度重视和特殊礼遇。

此文对“新潮音乐”及其在我国的兴起过程进行了简单的梳理之后，便就谭盾、叶小钢等人的某些作品及其与此有关的创作理念和理论批评文献大兴问罪之师，得出了一系列令人惊异的结论。

石城子首先把“新潮”音乐的兴起与当时中国社会的“大气候”联系起来：

到了1986年，受到刚刚闭幕的作协“四大”的影响，在“两个不提”——“不提反对精神污染，不提反对资产阶级自由化”，及不加任何限制的“创作自由”“三宽”等口号的鼓动下，音乐理论界对“新潮”音乐的宣传、赞扬和围绕“新潮”音乐而开展的活动，更加多了起来。

针对李西安等人在《现代音乐思潮对话录》[1] 所阐发的观点，石城子得出结论说：

（《对话录》）比较全面地阐述了“对话”者们对西方现代主义音乐（文化）观念彻底认同和认为中国音乐应走与西方现

[1] 李西安、瞿小松、叶小钢、谭盾：《现代音乐思潮对话录》，《人民音乐》1986年第6期。

代主义音乐“趋同”的道路等方面的观点。这篇《对话录》以其“对话”主持者特殊的身份（中国音协新任书记处书记、新改版的《人民音乐》主编）和对马克思主义文艺观的尖锐批评，形成了一股错误的舆论导向，使这股“新潮”音乐“热”全面升温。

文章对戴嘉枋的《面临挑战的反思》[①] 一文中“异化”之说进行了歪曲式解读：

至此，“新潮”音乐已不是一种学习、运用西方现代主义表现形式和技法的试验和探索，围绕着这个问题再展开讨论，已变得毫无意义，在某些“新潮”鼓吹者眼中，它成了在音乐（文艺）思想、观念上对毛泽东文艺思想科学体系的一种“挑战”。我国的音乐艺术，应沿着什么样的道路前进这个重要的问题，被明白无误地提了出来。

作者采用同样方式，对李西安文章[②]中关于“随着时间的推移，人们越来越清楚地认识到作品本身成功与否并不重要”这句话进行歪曲式解读，故意引申出如下结论：

别看他们对“新潮”音乐作品给予那样多、那样高的评价和吹捧，其实作品本身的优劣、高下、成败，他们根本不在意，只是说说而已，全都不必当真，他们看重的只是“新潮”音乐在思想、观念上对科学的文艺观和经过实践检验的我国音乐的宝贵传统的对抗与挑战，一切都是为了思想观念的目的。这也就是为了政治目的。这同样是一种意识形态选择。他们不是曾经，而且现在还在口口声声要淡化意识形态吗？其实那也是假的，那只是一种伪装而已。

---

① 戴嘉枋：《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》，《音乐研究》1987 年第 1 期。

② 李西安：《文化转型与音乐的张力结构》，《中国音乐学》1994 年第 4 期。

这段引文，非常典型地反映出实用本本主义思潮是如何看待“新潮音乐”及其理论批评的。此外，还请注意文章中关于“科学的文艺观”及“经过实践检验的我国音乐的宝贵传统”这两个关键词组。音乐界一些人经常将实用本本主义的理论和“传统”自诩为“科学”的和“宝贵”的。这也是一种“传统”——每到关键时刻，他们就把实用本本主义思潮与马克思主义划等号；凡是对实用本本主义思潮的批评，就是反对“科学的文艺观”，就是反对“经过实践检验的宝贵传统”。

石城子对李西安的“趋同论”是这样评价的：

他所谓的“趋同”，是指我们的音乐艺术应“趋同”到西方现代主义音乐的发展轨道上去。这个所谓的“趋同”论，受到某些“新潮”作曲家的一致赞同。……如此这般，那么，我们音乐艺术的意识形态特质，坚持以马克思主义科学文艺观为指导，坚持走有中国特色的社会主义道路，都没有必要了，因为这些是妨碍“趋同”的。

这种离开李西安提出“趋同”论的特定语境和上下文关系，上纲到政治层面进行恶意解读，把“趋同”直接置于“马克思主义”“社会主义”的敌对面加以批判，撇开其政治意图不论，就其批评方法而言，这也是实用本本主义思潮一个重要的方法论特征。

对于“新潮”作曲家崇尚的“表现自我”以及以往“只强调音乐要反映现实生活”之类机械论倾向的批评，石城子的结论也毫不含糊：

这样，继承和发扬我国音乐艺术的优秀传统，尤其是革命音乐的宝贵传统，也就被抛在一边；否定我国革命音乐运动成就，否定社会主义时期音乐创作的成就，也就成了应有之义。

此类“恶意解读”也体现在对瞿小松在《对话录》中反思以往得到世界公认的优秀作品之所以很少的原因“不是这些人

都没有才干，而是某些观念将他们压下去了”这句话的恶意引申上——石城子居然说：

这里所谓的“某些观念”，就是指马克思主义的文艺观。

无需任何证据和论证过程，就把“某些观念”恶意引申为“马克思主义的文艺观”，其用意，除了置不同意见于死地之外，还反映出实用本本主义思潮的一个重要特征——我即马克思主义，谁反对我的某些观念，谁就是反对马克思主义。

石城子对谭盾“到了西方看中国会更清楚”这句话是这样解读的：

所谓“到了西方看中国”，实际上意味着站在西方统治阶级的立场上、以殖民主义者的眼光“看中国”；某些“新潮”作曲家，也正是以此为支点，将赞同所谓的文化“趋同”论与标榜对中国传统文化感兴趣这矛盾的两极统一于一身的。但这样的“看中国”，是不可能“更清楚”的，而只能是是非混淆、黑白颠倒。这是一种对祖国母亲的亵渎，必然为绝大多数中华儿女所不齿。这样的作品，其失败的命运是注定了的。

石城子不从“不识庐山真面目，只缘身在此山中”这个合乎常理的角度来解读谭盾，偏偏把它扯到“西方统治阶级的立场”和“殖民主义者的眼光”上去；在这种充满敌意心态的支配下，得出“是非混淆，黑白颠倒”“对祖国母亲的亵渎”以及“为绝大多数中华儿女所不齿”“其失败的命运是注定了的”之类充满敌意的结论，也就毫不奇怪了。

此文在“南巡讲话”发表 4 年之后公开面世，是新形势下实用本本主义思潮集中展示其理论立场和政治诉求的一篇代表之作，它典型地反映出实用本本主义思潮的下列特点：

其一，完全不顾“南巡讲话”关于“要警惕‘右’，但主要是防止‘左’”的告诫，依然坚持用极度扭曲的斗争哲学和冷战思维来观察“新潮音乐”，依然坚持用极左政治大批判特有的思

维模式和武断逻辑对“新潮”作品、作曲家、理论评论进行政治判读，得出充斥全篇的骇人的政治结论。

其二，利用纯音乐作品的非语义性特点，以过敏的政治嗅觉和反常的听觉心理，按照自己的特殊政治需要，对“新潮”作品进行主观主义的分析和敌意充盈的解读；即便从创作思维的角度看，要求作曲家在表现苦难时必须加上一个“光明尾巴”的做法，只能导致主题表现的新的模式化倾向，不仅粗暴干涉了作曲家的主体选择，也与马克思主义关于政治倾向及其艺术表现的特殊方式的科学论述背道而驰。

其三，为了给自己的政治判读提供理论支持，石城子还在自己的文章中援引钱仁康、叶纯之、于润洋等人对“新潮音乐”的批评和告诫。但他恰恰低估了广大读者和音乐家的判断力。很显然，即便是非常严厉的批评（例如于润洋关于“浮瓶信息”的告诫以及后来卞祖善关于“皇帝的新衣”的告诫），也是善意的和爱护的，纯然从音乐创作、音乐艺术和音乐学层面着眼的；这些人对“新潮音乐”的批评，是健康的学术批评，从未有人得出过整体否定“新潮”、否定借鉴西方现代作曲技法的必要性和当代音乐创作对于新观念、新技法、新风格探索的必要性之类结论。因此，这些批评与石城子的政治判读，不仅是完全不同的两种批评观和方法论，而且是两种截然不同的世界观和方法论。企图借此来鱼目混珠，恰恰是实用本本主义在新形势下另一种新的表现形式——从一种“本本”，转换到另一种“本本”，并以实用主义的态度和方法来解读和利用它们，为自己的政治利益服务。

其四，石城子文章中迷漫着一种被当代改革开放进程和中国社会主流意识形态所抛弃的落魄感和失望情绪，同时又与不久前叱咤风云的霸权话语威风不再之于心不甘所孳生的焦灼感交织起来，构成一种难以名状的复杂心态，于是全然不顾与宏观语境的

巨大冲突，企图通过一再重申自己的政治和艺术主张来改变其渐被边缘化的现实命运——这也反映出实用本本主义思潮的顽强战斗力。

3. 李正忠的《关于讲政治》

李正忠的这篇文章发表于“南巡讲话”5年之后的1997年。此文借江泽民关于“领导干部一定要讲政治”的话题肆意发挥，全面阐述了实用本本主义思潮在当时的主要政治经济主张、艺术观念及其对权力的急切诉求。

在政治经济层面上，此文开宗明义，先把江泽民讲话作为开篇的由头；接着引征党在改革开放新时期的基本路线，点出“以经济建设为中心”；接下来笔锋一转，告诉我们一个“马克思主义的基本常识”：“经济是基础，政治则是经济的集中表现”（毛泽东语）及“政治是经济的最集中的表现”（列宁语）。引用这两段语录，旨在说明“政治高于经济”。

再往下，作者用一段语录转达了列宁一个善良的愿望：“我过去、现在和将来都希望我们少搞些政治，多搞些经济。”这些话像是作者用以提醒当代中国的最高决策者的。作者旋即把布哈林、托洛茨基等反面人物拉了进来，意思是说，党内路线斗争的严酷现实不得不使列宁改变“少搞些政治，多搞些经济”的初衷，转而强调政治的首要地位。于是作者引用列宁的话告诫我们说：“一个阶级如果不从政治上正确地处理问题，就不能维持它的统治，因而也就不能解决它的生产任务。”作者通过列宁之口明明在向我们发出严重警告：如若不从政治角度看问题，不但经济建设搞不好，甚至会丢掉无产阶级的国家政权！话说到此作者还嫌不够解气，最后借列宁之口点出主题：“政治同经济相比不能不占首位”！而且谁要是在“四化建设”中不让政治高踞经济之上，“就是忘记了马克思主义的最起码的常识”！这已经是在公

然向“以经济建设为中心”发出挑战了。拐弯抹角绕了一圈，包袱终于在这里抖开。

姑且撇开《关》文的政治意图和它针对的政治经济目标不论，单从方法论上看，把革命导师的科学论述孤立起来，加以阉割，使之自相攻杀、彼此较劲，为自己的谬论提供政治支点，这正是实用本本主义思潮的典型特征和典型手法。

作者以实用本本主义思潮惯常的政治情结和阶级斗争思维来观察当时的音乐现象。文章首先说：“音乐界讲政治，首要的问题就是要随时注意我们音乐工作的方向、道路问题。”接着作者断言：音乐界对《讲话》的评价、音乐艺术在整个革命事业中的地位和功能、革命音乐运动历史与传统的评价、如何繁荣发展有中国特色社会主义音乐文化，以及古今关系、中西关系等等问题上的某些争论，“自然属于政治问题”。作者旋即将这种“政治问题”进一步具体化，被它列入“政治问题”清单者计有：观念更新、“回顾与反思”“淡化政治”“消解主流意识形态”、宣扬反叛意识以及“趋同论”“转型论”“接轨论”等。文章在为上述“政治问题”下政治判语时，用了“全盘否定”“一笔抹杀”“歪曲历史”“最危险”“最具欺骗性”“全盘西化”“资产阶级自由化”等等顶级词汇，其义愤填膺之状溢于言表。

正所谓“左视眼里出敌情”，在作者眼中，一片现实世界的正常图景一律是扭曲的、变形的、向右偏移的；音乐界到处都是敌情，斗争无时不在。作者所描绘的音乐界资产阶级自由化严重泛滥的种种可怖景象，实在是被极度主观幻化了的虚假情报；其目的无非是以此来影响有关决策者对音乐界现实格局的判断，企图借此改变新时期中国音乐的战略方向。

不可否认的是，音乐界在最近30年间所经历的巨大变化和所取得的历史进步，众所周知，举世公认。被作者目为“对抗党

的文艺方针”的一系列成果，如观念更新、回顾与反思以及当代音乐家在古今关系、中西关系诸问题上的思考与实践，恰恰是音乐界在“二为”和“双百”指引下，按照解放思想、实事求是原则所取得的最值得自豪的硕果；新时期以来我们在创作、表演、理论批评、专业教育、出版、群众音乐生活诸领域呈现出的繁荣景观超过近现代历史上任何一个时期。发生在某些问题上的争论以及在争论中出现的某些偏激意见（包括类似李正忠文章所代表的实用本本主义观点），就其整体而言大多属于不同观点、不同风格、不同流派的百家争鸣，即使有少数涉及方向、道路问题，也属人民内部的思想斗争范畴，扯不到政治问题的高度，绝不能沿用过去阶级斗争和政治批判的套路无限上纲。

李正忠选择江泽民讲话作为文章的切入由头颇有讲究。其实，《关》文并非不知江泽民讲话的主旨和现实意义，只不过它仅仅对“讲政治”三个字怀有别一种兴趣，拿来借题发挥宣示自己的政治主张而已。很显然，这是一种常见的借助钟馗手法，其真正意图和目的在于打“鬼”——通过对一系列所谓“对抗党的文艺方针”的音乐思潮、音乐现象的揭露与批判并将之上纲为“政治问题”，全面否定新时期以来的音乐成就，以图批判一部分人，打倒一部分人，吓唬大部分人，以便于他们自己乘机从中取势。

值得注意的是，李正忠文章发表之际，正是盛传中国音协行将换届之时。该文在这紧要关口面世，绝非偶然。作者在文中多处透露出对音乐界领导权问题的浓厚兴趣。如第二部分称：“音乐界讲政治……尤其是……各级音乐机构领导班子的建设”“格外重要，更是忽视不得”；文章结尾处又着力点出：“文艺界，音乐界，也一定要讲政治，尤其是对有关领导干部，更必须如此。”按照该文的逻辑，音乐界一些著名音乐家或领导干部都被它讲政治时讲出了“政治问题”，自然也要被讲出新一届

中国音协的领导班子之外，那么谁才最有资格当此大任呢？看来只此最讲政治并且讲得最有八股味的文章作者及其实用本本主义同道一家而别无分店了。政治讲到此处总算讲出些许真性情来，倒也难得。

其实，《关》文的出笼还有更深刻的政治背景，即与中国政坛关于“姓社姓资”“姓公姓私”的政治较量有直接的内在联系。《关》文第三部分批判“趋同论”时，已把它的笔触突入到政治经济领域，竟然不知天高地厚地得出与中央现行方针大异其趣（我不想用“背道而驰”“公然对抗”等词语）的结论，并且在立场、观点和方法上显出与媒体已公开披露的那几份“万言书”有直接的渊源关系。

石城子的《评新潮交响乐》和李正忠的《关于讲政治》，是实用本本主义思潮在后新时期的两篇代表作、一对连体儿，其强烈的政治倾向和鲜明的实用本本主义特色，毋庸置疑地将自己置于第三次思想解放的对立面。

在这两篇文章之后，音乐界实用本本主义思潮再也没有大的动作。尽管如此，只要中国社会还有适合的温度和土壤在，人们没有任何理由排除它作为多元话语之一种在中国乐坛上继续存在的权利和可能——因为这也正是健康的思潮生态必然呈现的健康现象。因此仍有必要尊重并小心保护其话语权；何况，我国改革开放进程复杂坎坷，需要从不同视角和不同立场对当代现实及其未来发展建言献策，所谓“兼听则明，偏听则暗”，此之谓也。

历史的辩证法就是如此。一个曾经具有先进性的音乐思潮，由于其代表人物的固步自封和不思进取，在伟大的社会变革面前丧失了对时代的适应性和拥抱艺术的勇气，乃将原有的先进性逐步消弭、某些消极因素日益膨胀，最终异化为一股与改革开放大潮、与新时期音乐艺术多元繁荣格格不入的意识形态，沦落为时

代的弃儿，从而完成了自己的悲剧性行程。这一事实，在令人万分痛惜之余，也必然引发后世学者的深思。

本文系江苏省高校哲学社会科学研究基金重点项目《音乐界实用本本主义思潮研究》（项目批准号：09SJB760001）之中期成果

原载《交响》2010年第2期

一本历史地敞开
但未被读透的思潮教科书

——《音乐界实用本本主义思潮研究》绪论

在20世纪中国音乐思想史上，有这样一本教科书，它历史地、活生生地、一页一页地敞开着，在字里行间反复不断向近现当代的中国音乐家们宣讲自身艺术理想、价值观念的独特面貌，从20世纪30年代起，便深度介入到20世纪中国专业音乐的各个领域之中，随着时代的发展，其影响力逐渐增强，至50—70年代，将当时的中国音乐和音乐家玩弄于股掌之上，几乎达到无孔不入、无处不在、无所不能的境界，以至于人们在捧读这本厚厚大书的时候，既可以从心底对其浅陋内容和粗糙装潢表示鄙夷或不屑，也可以将它束之高阁、置之不理，但绝对没有人敢于无视它的历史存在和现实存在，更难以在心灵深处彻底摆脱对它的深切敬畏之心乃至杯弓蛇影之惧。

这本给人以痛苦记忆，有时甚至令人不堪回首的思潮教科书，就是我们所说的“音乐界实用本本主义思潮”。

迄今为止，这也是一本未被读透的教科书。虽然它已历史地敞开了80余年并被人解读了80余年，其间诘问四起、质疑不断，在改革开放初期拨乱反正、解放思想运动及此后音乐界的“回顾与反思”中也曾受到广大音乐家的强烈批评并已取得一系列理论成果，但这种颠覆性的解读进程不久便因各种主客观原因而被迫中止，而实用本本主义思潮却乘机在乐坛上强势回流，在高唱卷土重来的胜利凯歌，又一次向我们炫耀其强大与神秘的同时，仿

佛在暗地里对我们以往解读的浅尝辄止和半途而废发出极具挑战性的窃笑。

进入21世纪之后，实用本本主义思潮已在事实上淡出乐坛，或者说作为当代音乐思潮多元格局中的一元，它之失去往日主流地位似已不可逆转，这本大书所记叙的陈年旧事早就积满灰尘，在许多人眼中连谈资笑料都不够格，茶余饭后懒得提起；然而在我看来，无论从历史研究的角度看还是从21世纪中国音乐未来发展的角度看，时至今日，我们对实用本本主义思潮的理解仍是皮相的和零散的，这本书均有再予系统解读并力争读懂读透之必要，而它的窃笑及其中的挑战意味却时时浮现于脑际，更是令人不敢忘怀。

我在《当代文艺批评的阿Q性格》① 一文中有这样一段话：

记得曾有人说过，一个缺乏反思和自省能力的民族是没有出路的。……当代文艺批评界如果也缺乏这样的自我反思能力，同样没有出路。有趣的是，我国音乐界某些极“左”路线的执行者曾以“贯彻毛主席文艺路线”为借口把自己应负的一份历史责任统统推得一干二净，结果本该汲取的教训未能汲取，原应避免的错误一犯再犯，导致政治话语批评在80—90年代之交的强势回流，成为当代音乐批评史上一个重大的涂抹不掉的历史污点。

这里所说的“政治批评话语”，指的就是音乐界实用本本主义思潮。为着不再重蹈“本该汲取的教训未能汲取，原应避免的错误一犯再犯”之类覆辙，至少对我来说，对实用本本主义思潮做一番整体性研究和深层次解读，不仅十分必要，而且同样极具挑战性；虽自知学养粗浅、力有不逮，但将尽己所能去迎接这个挑战，惟望为音乐学同行及后学之后续性研究提供一块铺路石子而已，别无他求。

---

① 居其宏：《当代文艺批评的阿Q性格》，《艺术百家》2008年。

本课题的缘起

从1961年就读于上海音乐学院附中起，整个本科时代乃至“文革”前期，我本人曾经深受实用本本主义思潮的毒害——当时，无论在“文革”前的课堂上，还是“文革”前期的大字报和《文汇报》《人民日报》上，一个20岁出头的小伙子曾经是那样真诚地、“理直气壮”地批判过《早春二月》和《舞台姐妹》，批判过贺绿汀，批判过所谓的“资产阶级文艺思想”。直到“文革”中后期，才渐渐从这股思潮中摆脱出来。自从1978年考入中国艺术研究院从事音乐理论的学习和研究工作之后，20余年来一直关注这股思潮的现实发展，并与它的几位主要代表人物曾就一些重要命题行过多场公开论战。正是在这些论战实践中，使我对这股思潮的来龙去脉及其种种特征有了更为真切的了解。

但这并不等于说，本课题关于实用本本主义思潮的研究是以我个人的思想经历、学术经验为原动力和出发点的。我认为，从事这项研究，当然首先要基于个人经验，但又必须超于个人经验。因为，这股思潮不但与当时身处其中的每一个中国音乐家直接相关，而且就其对于中国音乐实践的整体影响而言，却决不限于某个人或某一部分人，它是一个在特定时代产生的历史现象，对20世纪中国音乐文化建设历程所具有的那种巨大、全面而深远的统摄力和威慑力，在绝大多数时空里甚至是一个强大得足以使任何音乐家凭借个人之力都无法挣脱的观念存在和权力存在，无论这个音乐家是新时期之前的贺绿汀、汪立三、李凌，还是新时期的李焕之、吴祖强、李西安或其他什么人。这股思潮所代表的霸权话语，使得当代音乐史上企图挣脱其影响的大多数努力都不能不以悲壮的结局收场。

当然，这并不仅属于某些音乐家的个人悲壮，事实上更是中国当代音乐的悲壮。

但毕竟，中国社会改革开放的伟大进程是不会允许类似悲剧在新时期再三重演的，这也同时为实用本本主义思潮的悲剧结局拉开了序幕。因此，从事中国近现代当代音乐史及音乐思潮、音乐批评研究，离开对实用本本主义思潮及其现实命运的研究，就是不完整的，甚至是有严重残缺的；况且，这股思潮即便在21世纪中国乐坛上依然是一个现实的存在。谁都不敢断言，在适宜的土壤和气候中，这股思潮就不会再掌权柄、卷土重来。恕我直言，当代音乐界对这股思潮之历史与现实漠不关心者不在少数，一些专门研究20世纪或其中某个特定时段音乐思潮的学术著作、博士论文对此也采取置而勿论或轻描淡写的态度，也有人认为吕骥和贺绿汀是半斤八两，只不过一个人强调学习传统、一个人强调西洋而已；更有人置确凿历史事实和史料于不顾，为不明真相的年轻学者提供伪证，以掩盖实用本本主义思潮的某些劣行。在这种情势下，重提“痛定思痛”这句古训，确实很有必要。何况实用本本主义思潮为中国当代音乐撕开的创伤仍在滴血，而医治创口的一帖良药，正是以科学历史观和方法论来清除其毒素，恢复中国音乐家心智结构的健康，使得21世纪中国专业音乐艺术能够在真正多元语境中自由呼吸和独立思想。

为此，本人自2005年起，便陆续为该课题研究做史料和学术上的准备；2009年，又被确定为江苏省高校哲学社科重点课题，历经三载努力，终于得以成书。

笔者深知，这项神圣而艰巨的学术使命，远非本书作者以一人之力所能胜任。但我坚信“愚公移山”的道理，只要有志于此的一代一代愚公们不去理会智叟们的怀疑与嘲笑，坚持每日挖山不止，何愁没有移掉实用本本主义思潮这座大山的一天。

对核心概念的界说

“实用本本主义思潮”是本书的核心概念，为本书作者所创用。约在七八年前，作者第一次在公开发表的文论中使用了这个概念。此后，它被笔者广泛地运用到《新中国音乐史》和《改革开放与新时期音乐思潮》等学术专著中。

笔者之所以要创用这个概念，乃基于以下考虑：

其一，在以往的理论表述中，我们一直习惯于用“左”“右”之类概念来对人们的政治和理论倾向进行定性和分类。政治派别中的“左”“右”之分，在西方政治语境中是区别激进与保守的重要标志。在近现代中国政治语境中，最初仍以西方理解使用这两个概念，例如将资产阶级划分为“资产阶级左派”“资产阶级右派”即是；但后来的情形则渐渐发生了某些变化，特别在50—70年代的政治文化语境中，实际已将“左派”等同于无产阶级、等同于进步、等同于革命，将“右派”等同于资产阶级、等同于反动、等同于反革命，例如1957年的“反右运动”便是。

其二，在文艺思潮领域，从20世纪30年代起，以左翼文艺思潮崛起为标志，开始引进政治领域中的“左”“右”概念并为各种不同的理论倾向定性，其时成立的“左翼作家联盟”便是中国共产党人领导的进步文艺团体，其中暗含着的进步与革命的政治倾向不言自明。

其三，以我陋见，最早赋予“左”这个概念以负面意义的学者是列宁，他的《共产主义运动中的左派幼稚病》即是。在中国当代文艺史上，用这个含义上为某种过分激进的文艺思潮定性的，始于“文革”，盛于改革开放初期——“九一三”事件之后人们批判林彪集团“形‘左’实右”“宁左勿右”便是；拨乱反

正和思想解放运动中人们普遍使用的"'左'的思潮"或"极左思潮"等说法，也是基于对"左"的负面理解。

其四，对"左"的这种多义性理解，是一定历史条件的产物，惟有对我国近现代史有丰富人生阅历的学者才能厘清它们的来龙去脉和微妙差别；若干年之后，恐怕后世学者就更难准确把握其中堂奥了。再说，将纷繁复杂的文艺思潮冠以"左""右"定性，是从政治话语中横移过来的概念，既不符合我国文艺界的实际情况，也很难从学术上准确揭示出这股思潮之理论形态的固有特点及其哲学本质。

正是基于上述诸点，笔者之创用"实用本本主义思潮"这个概念，自在情理之中矣。

关于"实用本本主义思潮"的理论形态及其哲学本质，本书将有较详尽的讨论。这里且对与这一核心概念相关的若干理论前提进行必要的界说。

关于"主义"的通约性理解，一般分为两个层面：

一是对"主义"这个概念的狭义理解，指的是意识形态领域中自成体系的学说、流派或制度，例如政治经济制度的封建主义、资本主义与社会主义，哲学领域的唯心主义、唯物主义和辩证唯物主义，文艺流派的古典主义、浪漫主义、印象主义和整体序列主义，等等。

二是对"主义"这个概念的广义理解，即把它泛化到社会生活各领域，将某种带有普遍性的倾向、时尚或追求，在其主词之后加上"主义"这个后缀，以提升其重要性，意在引起社会的广泛关注。例如人们把一味追求享乐的时尚概括为"享乐主义"、把无度消费的倾向概括为"消费主义"、把拉山头结宗派的倾向概括为"山头主义"和"宗派主义"，等等。

"实用主义"这个概念，虽算是一种哲学流派，然它并没有自成系统的哲学论说和一以贯之的理论立场，而是抱着利益至上

态度，以对自身利益是否有利、是否实用作为基本原则来对各种现有理论或哲学进行取舍——举凡有利有用者则取之，无利无用者则舍之。因此考其概念的性质，介乎狭义与广义之间，或两者兼而有之。

“本本主义”这个概念，语出毛泽东之《反对本本主义》。他所说的“本本”，当然指的是马克思、恩格斯、列宁和斯大林的文论。毛泽东所反对的，不是这些“本本”本身，而是将这些“本本”当圣经、脱离中国革命的实际情况一味照搬“本本”的党内教条主义。考其概念的性质，显然是建立在对“主义”之广义理解基础上的。

读者不难发现，笔者创用的这个“实用本本主义思潮”，实际上是由“实用主义”与“本本主义”复合而成的新概念，但它并非两者机械相加的总和，而是这两种成分经过化学反应之后产生的新质——这就是本书所说的“实用主义”与“亚本本主义”的化合形态。

本课题的研究现状及资料综述

中国音乐家与实用本本主义思潮之间的碰撞和批评，早在它尚处于萌芽状态的20世纪30年代就已开始，但第一次向它发出正面挑战并与之进行全面交锋的，还是贺绿汀和他的不朽文献《论音乐的创作与批评》[①]。此后，“反右运动”中被打成右派的那些音乐家的“右派言论”、汪立三等人对冼星海交响乐的批评、在钱仁康的黄自研究以及著名的“拔白旗”运动、“马思聪演奏曲目”讨论、“德彪西讨论”、关于李凌音乐思想及其音乐批评实践的批判等历次音乐思潮交锋中，中国音乐家都从不同角度、以

① 贺绿汀：《论音乐的创作与批评》，《人民音乐》1954年3月号。

不同方式对实用本本主义思潮的理论主张、音乐观念和一系列做法提出了程度不等的批评，但最终均遭到实用本本主义思潮的无情打压，并被无一例外地判定为“资产阶级向无产阶级争夺音乐界的领导权”。

“文革”是实用本本主义思潮达到巅峰状态的时期，但以贺绿汀为代表的中国音乐家依然坚持不懈地与之进行艰苦卓绝的斗争，用身体语言、行动语言和文字语言写下了最为光彩夺目的声讨檄文。

拨乱反正和思想解放运动及其后的“回顾与反思”，那时出现的诸多理论文献，虽在学理上尚有某些缺陷，但就其整体的学术深度和批判力度而论，却将中国音乐界对于实用本本主义思潮的反思与清算推向了前所未有的新境界。

在短暂的曲折回流时期，实用本本主义思潮又一次重返舞台，并以极为彻底而经典的方式向我们展示了它那精彩绝伦的演技；而以贺绿汀为代表的中国音乐家，也在这场音乐观念的冲突与对决中与之同样上演了一出精彩绝伦的对手戏。当时双方的绝妙台词和剧诗，为本书的研究和评论及日后同行们的后续研究和评论提供了无比生动的思想材料。

当然，从80年代起，笔者曾在音乐风格和音乐价值、音乐观念更新、“新潮音乐”与流行音乐、关于毛泽东《讲话》对中国音乐实践的影响与评价、“社会主义音乐”、音乐的主体性问题、音乐批评的理论与实践、反映论和机械反映论、《当代中国音乐》[1]一书若干史实问题、学术反腐、关于“讲政治”等一系列理论命题上，与吕骥、赵沨、孙慎、李业道、晓星及李正忠等人进行过公开学术论辩，这些文献，在作者论集《超越与重构》[2]

① 李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社，1997年出版。

② 居其宏：《超越与重构》，山东文艺出版社，2002年出版。

《当代音乐的批评话语》[1]《争鸣与求索》[2]《笑谈与独白》[3] 中已经收录；此后，又在《新中国音乐史》[4] 及《改革开放与新时期音乐思潮》[5] 两书中，分别对中华人民共和国成立及新时期以来的音乐思潮及争鸣文献进行了历史梳理和重点评述。

上述这些思潮研究及其文献，特别是近年来新出版的两篇博士论文《20 世纪中国音乐批评导论》[6] 和《中国近代音乐思潮》[7]，一篇硕士论文《在多元化的进程中——新时期音乐批评的理论和实践》[8]，其论域不同程度地与本课题直接相关，不但为本课题的研究提供了丰富文献和翔实史料，且其中不少深刻分析和精彩评论也给笔者以诸多启发，是本课题研究的灵感来源和理论前提之一。

然而必须指出，从“音乐界实用本本主义思潮研究”这一课题的特殊性质而言，包括笔者本人在内的上述研究及其成果，主要存在以下两个问题：

其一，大多数文献在涉及到实用本本主义思潮时，往往沿用“‘左’的思潮”或“政治话语批评”“意识形态话语”等概念予以表述；即便少数文献使用了“实用本本主义思潮”这个新创概念，但仅点到为止，未加界说和论述。

其二，对于这股思潮的研究，每每与某个时期或时段各种思潮夹杂在一起，进行总体性研究和评论，其零散性特点较为

---

① 居其宏：《当代音乐的批评话语》，上海音乐出版社，2002 年出版。

② 居其宏：《争鸣与求索》，中央音乐学院出版社，2005 年出版。

③ 居其宏：《笑谈与独白》，中央音乐学院出版社，2006 年出版。

④ 居其宏：《新中国音乐史》，湖南美术出版社，2002 年出版。

⑤ 居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》，中央音乐学院出版社，2008 年出版。

⑥ 明言：《20 世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，10 月出版。

⑦ 冯长春：《中国近代音乐思潮》，人民音乐出版社，2007 年出版。

⑧ 乔邦利：《在多元化的进程中——新时期音乐批评的理论和实践》，中国艺术研究院硕士论文。

显豁。

其三，以实用本本主义思潮作为研究对象，对之做明确界说，并进行专一性、系统性的历史研究和理论反思的学术成果，迄今在国内音乐界尚无所见。

综上所述，本课题的研究，正是在这个基础上起步的，并从中确立自身的学术定位。

本书的结构及主要思路

本书正文的结构，除了这篇绪论和全书结语之外，主体部分分为三编。

第一编“实用本本主义思潮的三大特征”，主要从理论形态、政治情结、权力支撑三个方面对这股思潮的基本特征加以归纳和总结，意在揭示出，原本在理论形态上十分羸弱苍白的这股音乐思潮，却因其强烈的政治情结，并得益于权力系统的强大支撑，使得三者“合而为一”，是其能够在音乐界长期立足并逐渐占据主流地位的真正奥秘所在。

第二编“实用本本主义思潮的历史发展”，则以历史主义的观点和方法，将这股思潮的兴衰过程分为孕育期（1931—1949）、成型期（1949—1957）、高峰期（1957—1966）、异化期（1966—1976）、衰变期（1976—2000）进行历史脉络的梳理，对各个阶段宏观语境及这个思潮之主要理论表现、它与当时音乐实践之互动关系做系统阐述，并将它的发展、强化和衰变的历史轨迹清晰地呈现出来，意在通过对这股思潮兴衰历史的回顾与反思，揭示其对于我国20世纪专业音乐艺术发展进程的深刻影响。

第三编“对实用本本主义思潮的深层解读”，从历史渊源、哲学基础、艺术规律、批评观念与方法、心理特征等不同视角、

不同层面对这股思潮进行深层次剖析和解读；进而以毛泽东、陈毅、周扬这三位中共高级领导人在1956年针对音乐界实际情况所发表的三篇讲话为钥匙，力图进一步打开对这股思潮的深层解读之门。作者意在通过上述不同理论视角的多维观察，能够较全面地揭示出这股思潮理论形态的内在本质，并为之做出尽可能准确、科学的历史定位，使当今和日后的音乐家能够真正从中获取有益的经验和教训。

本书的结语是作者对这一课题研究和写作过程的总结性文字，其中既有作者在实用本本主义思潮研究实践中若干思想成果的再阐述，也有对某些未尽之言的必要补叙和遗珠之憾的真诚告白，更有作者对21世纪10年来中国乐坛之思潮发展最新动向的概略评说，以及寄望于后世学者将这一课题研究推向更深层次的热切期待。

本书坚持的几项原则

本书对于实用本本主义思潮的研究仅仅是初步的，其准确性、科学性和学术深度如何尚待音乐实践的检验。但既然从事这项研究，以下几个基本原则是作者努力坚持的：

第一，必须肯定，音乐界的实用本本主义思潮是从马克思主义中国化的历史进程中异化出来的、以机械反映论和庸俗社会学为其哲学基础，以实用主义和本本主义相结合为其表现形态的一股音乐思潮，是一个以马克思主义面貌出现、实质非马克思主义的理论派别，一种以音乐思潮的面貌存在、实质是非音乐乃至反音乐的落后意识形态。它在20世纪30—40年代战时语境中开始萌芽，在1949年后逐渐发展成型，经历了权力话语、霸权话语阶段，直至“文革”中达于极权话语的顶峰，并在新时期改革开放曲折历程中经受延伸与崛起、强势回流与陡然弱化等复杂遭

际，在长达70余年的中国新音乐文化建设史上留下了令人难以忘怀的伤痛和不可磨灭的印记，造成无法弥补的损失。因此，本课题对于这股思潮的研究是整体性研究，而非对某个音乐家（哪怕他是这股思潮的主要代表人物）个人历史功过进行全面的历史评价。因此，根据论题相关性原则，本课题把论述的重点放在分析这股思潮的本质方面，放在剖析其理论形态、总结其对于音乐实践的危害和应当记取的历史经验方面，而对于其中某些代表人物的某些理论文献、某些思想、观点和实践行为中的积极方面，只在某些与本课题的论旨具有某种必然性联系时才在文字表述中给予一定篇幅的关照与阐述。但本课题研究的基本前提是：对于实用本本主义思潮的研究和否定，并不意味着对于某些音乐家个人之理论贡献和实践行为的全面评价；或者说，本课题对于实用本本主义思潮的批判，是只否定这股思潮本身，对于推行过、宣扬过这种思潮的音乐家个人，则应当取具体问题具体分析的态度，既不能一概由此推导出全盘否定的结论，也不能为其推脱应负的历史责任。

第二，必须在政治上严格区分音乐界实用本本主义思潮与“四人帮”的推行极左音乐思潮之间实际存在的根本性质差异，严格区分实用本本主义思潮的推行者与“四人帮”之间实际存在的根本性质差异。借用毛泽东的话说，要分清人民内部矛盾和敌我矛盾这个最根本的界限。必须明确，我们对实用本本主义思潮的批判，是音乐家之间两种不同的音乐观念和音乐思想的学术之争，是人民内部的思想路线之争。任何从政治上、思想上和感情上将这两类不同性质的矛盾混淆起来的看法和做法，既在学理上不能成立，也从根本上违背了本书作者的理论出发点和写作初衷，因此属于强奸式解读或有意识曲解，为本书作者所坚决反对。

第三，必须在哲学上、学理上和艺术上厘清音乐界实用本本

主义思潮与极左音乐思潮之间实际存在的深刻联系，指出两者的共同点和相异处，揭示其理论内核的统一性、发展的连续性及其阶段性特点，阐明其理论谬误，实事求是地估量其对当代音乐实践不同性质和程度的危害；任何忽视、无视或人为掩盖、割断这种联系的努力都是违背历史本相的，同样为本书作者所坚决反对。

第四，必须对实用本本主义思潮与它在各个历史时期的具体推行者、宣传者、执行者进行科学冷静的分析，不可一般地、无分析地将这股思潮与某个特定音乐家作直接对应或固化链接。因为，实用本本主义思潮其理论的质的规定性；作为这股思潮的人化载体，则是一个流动的、聚合离散并无定则的存在。音乐家个人的理论取向在某一时段具有实用本本主义若干特征但到了另一时段却选择其他理论取向或与之相反的情形都是可能的和现实的，当然也不排除少数音乐家终其一生孜孜不倦地坚持其实用本本主义理论立场的一贯性，这同样也是一种现实的、可尊重的存在。而某种音乐思潮一旦掌握了人化载体并形诸于语言或文字的表达，它便是一种现实的存在；一旦失去了这种人化载体或未能形诸于语言或文字的表达，它或者只是一种观念的存在，或者根本不存在。因此，思潮研究的重点在思潮及其理论形态本身，其思想材料是形诸于语言和文字表达的文献文本及其实践后果，当然也不可避免地涉及到思潮的人化载体，但它毕竟不是本课题研究的重点。因此本书在论述实用本本主义思潮的历史发展和现实命运时，举凡涉及到人化载体的，使用“中国音协领导层”“中国音协决策层”等语，指的是实用本本主义思潮的人化群体，使用“实用本本主义者”一语，指的是实用本本主义思潮的人化个体；除了极少数情况之外，他们常常在本书进行文献或言论征引时仅以文献作者的身份出现。实际上，对实用本本主义思潮的人化载体（包括群体和个体）进行专门研究和评价，也是一个把思

潮研究和音乐家研究结合起来的很有价值的系列选题，在这一领域，此前很少有人涉足，一些已经出版的音乐家研究著述如相关的传记、评传、论评之类，其中有一些同样存在程度不等的实用本本主义倾向，同样需要以科学世界观和方法论对之进行再研究和再评价。

总之，我国音乐界对实用本本主义思潮的研究，目前尚处在起步阶段，许多沉埋的珍贵史料尚待仔细挖掘，许多重大的理论命题仍需深入展开，本书仅投下一块铺路石而已。尤其考虑到作者渐届望七之年，不觉老之已至，故此常怀力不从心之慨。在这种情况下，除了作者本人尽己余生继续努力之外，特别热切期待对此有兴趣的学者们齐心合力共同来做。倘果能如此，不仅对实用本本主义思潮的研究，而且关于当代音乐家研究和 20 世纪中国音乐思潮研究，必将因此而展现出一片崭新的天地。

原载《中国音乐学》2012 年第 2 期

马克思主义中国化在音乐界的异化面

——《音乐界实用本本主义思潮研究》结语

在20世纪中国社会发展史和思想史上，马克思主义中国化的理论与实践，是一股不可阻挡的时代潮流，并渗透到中国社会变革的各个领域。音乐界当然也不例外。因此，一部20世纪中国音乐理论和创作思潮的历史，就其主导方面而言，也是一部马克思主义中国化在音乐界的理论与实践史。

音乐界马克思主义中国化的理论与实践，其最根本命题便是：将马克思主义世界观和方法论与20世纪中国国情，与音乐艺术的普遍规律和中国音乐的特殊规律，与20世纪中国音乐所处的历史条件、内外环境及其所承担的历史使命有机结合起来，科学阐发并解决各个历史阶段音乐创造实践所面临的种种理论与实践命题，为音乐家们的创造活动提供科学的理论支撑、正确的方针引领和适宜的发展环境，以促进音乐艺术生产力的解放，最终达成20世纪中国音乐艺术整体繁荣的战略目标。

对这个伟大曲折而又充满恶浪险滩、暗礁漩涌的漫长航程进行一番历史审视之后，我们发现，在其内部结构中包含着两个基本面：既有弄潮儿在激流勇进中手把红旗旗不湿、坚持科学精神、焕发创造活力而益显英雄本色，为我国20世纪专业音乐艺术的发展繁荣做出了卓越的创造和巨大的贡献，此为“建设面”；也有落荒者在大浪淘沙、顺昌逆汰的壮烈进军中迷失方向、步入歧途，而由这股潮流的倡导者、顺应者渐渐蜕变为同路人、迷路人或落伍者，最终悲剧性地异化为它的对立面，成了阻滞20世

纪下半叶中国音乐健康发展、妨碍其取得更大成就的消极力量，此为“异化面”。

很显然，本书以其中这个异化面为研究对象，从反思历史、总结经验、吸取教训、面向明天的角度出发，向读者描述了音乐界实用本本主义思潮在马克思主义中国化途程中如何发生、怎样发展以及如何异化的基本路线图，揭示这股思潮在不同历史阶段种种理论主张、具体形态及其对我国音乐艺术所发生的重大影响和实际表现，并对其主要理论内核及范畴做了多维度、多层次的批判性反思和解读。

毫无疑问，作者在从事上述研究时，也必然涉笔实用本本主义思潮的建设面，亦即马克思主义中国化在音乐界的理论与实践及其代表人物、代表文献和丰硕的创造成果。这恰如一枚硬币的两面，只有联系不同历史时期的国内外社会条件和文化环境，对它的两个基本面做全方位展示、综合性观察和贯通性思考，才能从整体上描画出音乐界马克思主义中国化历程之既波澜壮阔，又错综复杂的实质性面貌。只不过，由于作者精力所限，本书仅选取其中的异化面作为主要研究对象，并尽最大可能兼顾另一面。

无论从何种角度看，音乐界的马克思主义中国化命题，都是一个极严肃棘手、极复杂繁难而又极具挑战性的宏大历史叙事和理论叙事。也正因为如此，它令我时而望而生畏，时而心向往之。来日如有机会，当从建设面观察入手，对之再做进一步研究。

在本课题面临结项、本书行将出版之际，作者愿提出下列几点余绪与读者共享：

一、诚如浪漫主义歌剧大师瓦格纳的乐剧四联剧《尼伯龙根的指环》之末出《神界的黄昏》终场场面所描绘的神殿倒塌、诸神覆灭以及新时代来临的曙光那样，中国音乐界从来没有神，也不需要神，所谓某某人“一贯正确”以及有意见提不得、有错误

说不得、老虎屁股摸不得的做法，无论过去、现在或将来，都是大小“护法神”们为着某个小圈子或一己的私利而制造出来的虚幻神话。正是得益于新时期波澜壮阔的音乐实践，正是得益于改革开放和伟大思想解放运动，才令音乐界实用本本主义思潮不得不直面黄昏，真正感受到冰冷之夜将至的威胁。在可以预见的未来，音乐界之神光熄灭、神话破灭、神像倒塌、神庙坍塌，继而宣告其思想武器“实用本本主义思潮”的轰然殒落，乃是一种历史选择的必然。

二、进入21世纪第二个十年之后，马克思主义中国化的理论与实践面临着更为严峻的国际国内环境；各种利益集团、各种社会思潮都在顽强地表现自身的存在，彼此间的剧烈较量和论战时有所见。在这种宏观形势下，音乐界看似风平浪静，蛰伏多年的实用本本主义思潮亦未有大的动静；然一俟条件具备、时机成熟，会否死灰复燃、卷土重来？为此必须保持足够的清醒和警惕，以观其变、待其动。但我仍想诚恳指出，重操拉大旗作虎皮、抄语录当盾牌的故技，置身时代大潮之外，远远站在岸上吹毛求疵，既解决不了当代音乐生活中任何理论和实际问题，也在艺术上和学术上毫无出路；只有彻底抛弃实用本本主义立场，满腔热情地投身当代音乐文化建设的宏伟实践，深入生活，拥抱时代，接近人民，皈依真理，认同改革开放潮流，虚心学习民主政治，认真倾听当代音乐，重新回到浩荡的中国音乐创造者行列并成为其中普通而光荣的一员，才是一个有出息的音乐家、理论家所应当做的，而且经过努力也是可以做到的。

三、另一种威胁则是来自以“西方音乐中心论”为美学坐标和感性目光、试图以所谓“国际标准”全面否定20世纪以来我国音乐艺术所选择的“兼收并蓄、中西合璧”道路及其辉煌成果的音乐思潮。这股思潮肇始于20世纪90年代，以香港学者刘靖之博士在其《中国新音乐史论》中提出的所谓“三阶段论”为代

表；21世纪以来在一部分青年音乐家中有进一步发展蔓延之势，其新近代表作是李瑾发表于2011年3月9日《音乐周报》第6版上一篇题为《追求真理还是恪守平庸——读〈中国新音乐史论〉增订版有感》的短文。不可小觑这股思潮的隐性存在和潜在能量。我敢预言，在未来若干年内，这股思潮将是我们必须面对的一个重要对象；我们与它之间的平等交流与友好争鸣，非但将不可避免地继续下去，且有成为未来中国乐坛思潮争鸣主战场之极大可能。

四、在信仰缺失、观念多元的当下，马克思主义是我国的主流意识形态，但在学术研究实践中和艺术观念层面上，它仍是"百家争鸣"中的一家、"百花齐放"中的一花，既不允许也不可能仰仗自己的主流地位便可气指颐使，便能独霸天下；倘果真如是，便又无可逃遁地重蹈实用本本主义思潮的覆辙，重演曾经上演过的学术霸权话语悲剧。因此，在充分保障各种艺术观念和理论主张的平等权利和自由表达的前提下，如何将马克思主义辩证思维和科学理论与现时代国内外音乐艺术理论与实践的最新进展和成果紧密联系起来，如何使我国音乐史论研究、创作规律研究和音乐思潮研究实现向更深层次、更高境界的跨越，则是我们面临的又一道光荣而艰巨的学术考题。

总之，马克思主义中国化在音乐界的理论与实践，在此前，是一个由几代音乐家从不同角度、以不同理解投身于此的创造过程，无论其中的成功与失误、经验与教训，都为后世音乐家的后续探索提供了极可宝贵的历史借镜；在此后，同样需要几代音乐家在这条理论探索和创造的道路上继续前行，才能将在与其他思潮的多元并存、良性互动、平等争鸣和彼此作用中实现自身的跨越。更何况，所谓"马克思主义在音乐界的理论与实践"这个命题，既不能自诩，也无法他封，而是一种基于马克思主义辩证哲学强大逻辑魅力和高超历史洞见的自觉承担和个人选择，也惟有

在中国人民音乐艺术审美实践中经受考验方能确定其正误，并在坚持和发展马克思主义音乐理论中随时修正错误，充实理论积累，拓展创新视野，在实践考验中将自己锤炼得更加完备而强大。

上述诸点，恰恰是音乐界实用本本主义思潮从未做到也不想做到的，于是便决定了其历史命运的悲剧性结局——这股思潮给予我们的最宝贵启示，正在于此。

原载《音乐与表演》2011 年第 4 期

战时左翼音乐理论建构与思潮论争

——中国近现代音乐史研究笔记之一

从1931年到1949年，长达10余年的抗日战争和解放战争，构成了决定我国近现代音乐生存、发展诸条件的宏观语境，即“战时语境”。以1931年“九一八事变”为标志，高举抗日救亡大旗、由共产党人领导的左翼“新音乐运动”，取代曾志忞、萧友梅、赵元任、刘天华等人倡导的“新音乐”的主流地位，一举成为中国音乐创作的时代主题。1945年抗战胜利后不久，解放战争接踵而至，尽管战争的对象（由抗日到反蒋）和性质（由民族解放战争到人民革命战争）均发生了巨大变化，但对当时的中国音乐而言，其宏观语境依然处于战时状态之中，因此占主流地位的音乐观念、音乐语言和风格诸方面均未发生明显的变化。

30—40年代的音乐理论建设，作为中国新音乐运动的一部分，同20世纪最初20年的音乐理论建设相比，既存在着血脉联系，又有了重大发展。此时的理论思考的热点，已经从中西关系、古今关系的研究与探讨转移到音乐的本质、音乐的社会功能等更深层次的美学核心问题上来。

在这一时期，以聂耳、冼星海、吕骥、赵沨、李凌等为代表的左翼音乐家，以马克思列宁主义思想为指导，在“新音乐运动”的斗争实践中，密切联系全国抗日救亡歌咏运动的实际经验，参照苏联发展社会主义音乐艺术的革命理论，逐步构建起自己的音乐哲学观、音乐功能观、音乐价值观、音乐风格观和音乐批评观，通过各种出版物（其中包括李凌、赵沨1939年在重庆

主办的《新音乐》[1]杂志）宣示自己的音乐主张，发表战斗性批评文论，在领导战时音乐为夺取抗日战争和解放战争彻底胜利方面做出了卓越贡献。

当然，由于战时条件的艰苦和左翼音乐家自身理论素养的不足，也给马克思主义文艺理论中国化的早期探索带来某些片面、幼稚的弱点；这些理论阐述的弱点与当时抗日救亡歌曲创作中一些常见弊端互为因果，给30—40年代我国专业音乐创作带来某些消极影响。

与此同时，以青主、贺绿汀、张昊、陈洪、陆华柏为代表的部分专业作曲家在思考音乐本质、音乐功能、音乐价值等问题上发表了不少理论成果；同时，在充分肯定抗日救亡这个共同性时代前提下，也在某些问题上与左翼音乐家的若干见解往往处于龃龉状态中，从而使得双方的论战和交锋变得不可避免。

战时左翼音乐的理论建构

处于战时语境中的"新音乐运动"及其主要代表人物吕骥、聂耳、冼星海、麦新、赵沨和李凌等人，代表新兴无产阶级的革命要求，以生气勃勃的战斗姿态登上中国乐坛。在当时救亡图存的严峻环境下，他们提出的一系列音乐观念和主张适应战时语境的客观情势，领导声势浩大的"新音乐运动"取得了辉煌成绩，诞生了《义勇军进行曲》《大刀进行曲》《嘉陵江上》《黄河大合

---

① 1939年10月，由李凌、赵沨、林路、沙梅等人在重庆发起组织"新音乐社"，此后其分社广及桂林、昆明、长沙、柳州、贵阳、上海、广州、香港、仰光、新加坡等地，成员均为当时之进步音乐工作者，全盛时社员发展到2000余人，由该社主办之《新音乐》杂志发表大量反映抗日救亡以及国统区民主运动的音乐作品和理论文章，发行量最大时曾达30000份，在40年代产生积极而深刻的社会影响，后虽屡遭国民党当局查禁，但一直以不同名义、在不同地点坚持到新中国成立前夕并在北京复刊。

唱》《游击队歌》《八路军进行曲》、歌剧《白毛女》等大批被后世称为“红色经典”的不朽作品，为中国人民解放事业和音乐艺术发展建功弥高。

左翼音乐理论的最大建树，是紧跟当时我国政治领域、哲学领域、文艺领域介绍马克思主义唯物史观和文艺观的潮流，将其中主要成果横移到音乐艺术中来，根据当时中国人民面临的民族解放任务，结合我国现实的政治、经济、社会和文化状况，开始了将其中国音乐理论化的最早进程，并尝试运用这种新的宇宙观和文艺观来观察我国音乐现象、回答并解决当时音乐界面临的紧迫问题，指导当时音乐实践更有力地服务于中国人民的解放事业，由此产生了一系列重要的理论与实践成果。

总起来看，30—40 年代左翼音乐理论主要建树体现在如下几个方面：

一、反映论的音乐哲学

马克思主义哲学在揭示文学艺术的哲学本原以及与外部世界相互关系时，系统而辩证地阐明了人类只有解决了基本生存需求之后才有宗教和艺术等精神需求的思想；并根据物质与精神、思维与存在的辩证唯物主义原理，指出作为观念形态的文学艺术是一定阶段的政治经济现实在作家艺术家头脑中反映的产物，这就把文艺赖以产生的哲学本原牢固地建立在唯物主义反映论的基础之上。

若对音乐艺术之哲学本原问题做一番历史考察的话，儒家早就提出过“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也”[①] 的朴素唯物主义观点，后来，这个观点被历代音乐文论所继承。但它对这个问题的观察与描述，仍远未达到马克思主义反映论已经达到的辩证高度和精微程度，而且，在反映论哲

---

① 《乐记·乐本篇》。

学中所蕴含的巨大革命性意义，也远非儒家朴素唯物论所能具备。因此，当时这个学说之得到左翼音乐家的衷心拥护和全力贯彻，成为左翼音乐理论之哲学本原论的核心，乃是一件再自然不过的事情。

到了20世纪30年代，西方某些音乐哲学流派，特别是汉斯立克自律论美学又传入我国音乐界，在青主的美学著作中，曾出现了诸如音乐是“上界的语言”“人类灵魂的语言”这类含义模糊、容易引起误解的诗化表述；至少从表层文字结构上说，这样的表述不仅与马克思主义反映论哲学相抵触，而且也与当时音乐艺术所承担的时代使命不适应。

因此，左翼音乐家在建构自身的反映论音乐哲学时，将青主的美学主张当作对立面来加以批评，例如吕骥在其纲领性文献《中国新音乐的展望》中，对音乐艺术的哲学本原作了反映论的界说：

新音乐不是作为发抒个人底情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。因此，它放弃了那些感伤的、恋爱的题材，同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限新的题材。①

今天看来，吕骥对音乐艺术哲学本原的理解是不完善的，他对青主关于音乐是“上界的语言”的批评也存在某些偏颇，但从当时的历史语境看，将音乐艺术的哲学本原构建于反映论的基础之上，使音乐艺术自觉为抗战服务，廓清各种与此相抵触的论说，也是一件虽不尽合理但也不得不为之的事情。

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，写于1936年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第5页，哈尔滨：光华书店，1949年出版。

1940年，身在延安的冼星海也坚持认为，音乐艺术——

是一种宣传工具，利用了它去宣传；它是改造社会的工具，它不但反映社会，而且更进一步改造社会……它是一种教育工具，在抗战期中教育了广大民众……用音乐做唯一的斗争武器，配合着抗战。[①]

这种马克思主义反映论的艺术哲学，深刻地影响了当时的左翼音乐思潮及其早期的理论建构活动。吕骥等人用以观察当时音乐实践的哲学眼光，正是这个反映论的音乐哲学；当时提出一系列音乐主张和方针政策的哲学依据，也是这个反映论的音乐哲学。

我们看到，当时左翼音乐理论之高扬现实主义（后来又从苏联文学理论中接过“社会主义现实主义”的口号）旗帜，大力倡导“普罗音乐”，大声疾呼音乐艺术和音乐家要走出“象牙之塔”，投身到火热的抗战中去，用自己的作品及时反映抗战现实，描写、歌颂抗日将士和工农兵群众的斗争生活和思想感情，以紧密配合当时的民族解放战争，为夺取抗日救亡的最终胜利而发出怒吼，等等等等，都是反映论的音乐哲学的题中应有之义。

毫无疑问，反映论的音乐哲学，不仅在当时是一种最先进的音乐思潮——左翼音乐理论与实践——的核心，即便到了21世纪的今天，也仍是科学地、历史地揭示了音乐艺术之哲学本原的辩证学说。当然，同样毫无疑问的是，包括聂耳、冼星海、吕骥、赵沨、孙慎和麦新等等在内的左翼音乐家，当时对马克思主义反映论的理解和运用还处在早期阶段，因此带有某些粗浅化、简单化、片面化倾向是难于避免的；事实上，这类倾向不仅音乐

---

① 冼星海：《边区的音乐运动》，写于1940年；参见《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》第85页，广州：广东高等教育出版社，1989年出版。

界有，即便在文学界和文艺理论界（例如在周扬的文艺美学中）也同样存在。对此，理应从左翼音乐思潮早期理论建构实践的尚不够成熟去获得合理的解释。

二、阶级论的音乐本质

从人类进入奴隶制社会以来，阶级和阶级差别是一个历史的、客观的存在。马克思主义不仅科学揭示了这个存在，认为古往今来的人类历史就是一部阶级斗争史，而且以“剩余价值”理论解开了深藏在资本主义制度中的政治与经济奥秘；进而提出社会革命论和阶级斗争学说，旨在消灭人剥削人的制度，以实现个人的自由发展和全人类的彻底解放。基于这个学说，马克思主义不仅指出了意识形态的阶级属性，而且也把文学艺术现象置于特定历史环境和阶级斗争的具体语境之中加以观察，进而得出诸多科学结论。

在民族解放斗争和阶级斗争非常激烈、复杂而严酷的战争环境中，我国左翼文艺思潮对马克思主义阶级斗争学说所阐明的阶级属性和阶级本质具有天然的亲和性，认识到了这个学说对于解读文艺历史与指导文艺现实所具有的巨大逻辑力量和革命性的实践意义，而列宁也就文学艺术的阶级性和党性原则作了明确的阐述；后来，毛泽东在《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》等文献中进一步阐发了文艺的阶级属性和无产阶级文艺所承担的历史使命，提出了“在现在的世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的，为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的”[①] 的思想。从 20 世纪 20—30 年代起，苏联主流音乐理论也陆续被译介到我国，当时“左联”机关刊物《大众文艺》曾

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东文艺论集》第 69 页，中央文献出版社，2002 年 4 月出版。

连续发表《革命十年间苏俄音乐之发展》等译文。1932年，周扬（周起应）翻译的《苏联的音乐》一书在国内出版，他在“译后记”中说：“内容上是无产阶级的，形式上是民族的音乐的创造便是目前普罗作曲家的主要任务。”①

马克思主义关于文艺阶级性的论述，无疑为左翼音乐理论构建其阶级论的音乐本质观提供了强大的理论支撑，成为其重要理论来源。

于是，针对当时我国音乐艺术的现实状况和它所面临的时代使命，一批深受马克思主义学说影响的音乐家开始自觉地将建设革命的、无产阶级的音乐艺术（即当时所谓之“普罗音乐”）作为自己终身为之奋斗的根本目标，并在1932年8月10日成立了我国第一个“左翼音乐家同盟”。当时《音乐周刊》刊载的一则消息报道了该同盟成立的主旨：

近闻有“左倾”音乐爱好者数十人感到音乐界是怎样地在那里做着布尔乔亚的装饰物，享乐物，对于proletarate的麻醉物；去粉饰维持他们陈腐臭烂的社会，而在怒吼的proletarate是怎样地感到音乐的饥渴，所以在本年八月十日于文化总同盟领导下成立左翼音乐家同盟。正在努力介绍新兴音乐理论与作品，并将举行一次新兴音乐作品演奏会云云。②

很显然，这里的“布尔乔亚”是英文“资产阶级”的音译，“proletarate”是“无产阶级”（当时被简称为“普罗”）的英文单词。从这则报道中，我们能够强烈感受到，这些左翼音乐家运用阶级分析方法对当时中国乐坛现实状况所做出的形势判断，以及他们对于创造无产阶级音乐艺术的如饥似渴。其中所谓“努力介绍新兴音乐理论与作品”，其中自然包括了苏联的和以新兴姿态

---

① 周扬：《苏联的音乐》第57页，良友图书印刷公司，1932年版。

② 佚名：《中国乐联成立》，《音乐周刊》1932年第二号第5页。

出现、初登我国文艺舞台的左翼音乐家的无产阶级音乐理论及创作。

此后，随着抗战形势的日益严峻，民族矛盾取代阶级矛盾上升为当时中国社会的主要矛盾，中国共产党及时转变中国革命的战略方向，提出“全民抗战”和抗日民族统一战线的主张。在这一战略转轨的整体形势之下，以吕骥等人为代表的左翼音乐家亦因时而变，在音乐界适时地提出“国防音乐”的口号。吕骥在《论国防音乐》一文（署名霍士奇）中提出，在争取民族解放与独立的危急时刻，音乐也应该成为国防文化战线的重要组成部分，它不但要负担起唤醒和推动全国民众的责任，更应当积极地把民众调动起来，把他们的抗敌意识转化为实际的抗战行动；为此，在现阶段必须大力发展抗日救亡歌曲，用这种通俗易懂的音乐形式唤起最广大的民众，全力投入抗战①。很显然，左翼音乐理论的“国防音乐”主张，仍是以阶级论的音乐本质观为其理论内核的，或者说是它的另一种表现形态。

在面临国破家亡深重灾难的20世纪30年代，这种阶级论的音乐本质观以及其中饱含着的情感态度和美学态度，的确具有一股振聋发聩的理论力量和鼓舞力量，无疑代表着那个时代最先进的音乐思想。

三、武器论的音乐功能

对音乐艺术社会功能的阐发，早在春秋战国时期的儒家经典中便有所谓“移风易俗，莫善于乐”及“审乐而知政”之类论说。而从阶级斗争学说出发，将无产阶级文艺功能观规定为“齿轮和螺丝钉”的，则最早见于列宁的《党的组织和党的出版物》。他说：

---

① 吕骥：《论国防音乐》（1936），《吕骥文选》（上集）第5页，人民音乐出版社，1988年版。

写作事业应当成为整个无产阶级事业的一部分，成为由整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的“齿轮和螺丝钉”。[①]

后来，毛泽东在列宁论述的基础上，对无产阶级文艺的武器功能作了进一步阐发：

要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人做斗争。[②]

根据列宁和毛泽东的上述思想，从反映论的哲学基础和阶级论的音乐本质观出发，联系当时中国革命所面临的实际任务，左翼音乐理论将自己对于音乐艺术功能的认识归结于“战斗的武器”和“革命斗争的工具”，实在是一件顺理成章的事情。

吕骥在《中国新音乐的展望》一文中，对左翼音乐家领导的“新音乐”之存在价值和社会功能作了概括性论述，他说：

新音乐……是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。[③]

在同一篇文章中，吕骥进一步指出：

如果新音乐不能走进大多数工农群众底生活中去，就决不能成为解放他们的武器，也决不能使他们成为民族解放运动的重要力量。[④]

---

① 列宁：《党的组织和党的出版物》，《列宁全集》第 12 卷第 93 页，人民出版社，1987 年出版。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东文艺论集》第 49 页，中央文献出版社，2002 年 4 月出版。

③ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》第 5 页，哈尔滨光华书店，1949 年出版。

④ 同上，第 8 页。

这种将音乐艺术视为战斗武器的认识，不单吕骥有，而是那一时代左翼音乐家的共识。

冼星海曾在一篇短文中，要求救亡音乐成为一件“锐利的武器”：

同胞们：这是我们争自由的日子！我们要利用救亡音乐像一件锐利的武器一样的在斗争中完成民族解放的伟大任务。[①]

李凌（李绿永）认为，新音乐运动若不能成为“大众解放的武器”，只有死路一条：

新音乐运动只有能配合抗战才能成为大众解放的武器，才能有发展，否则便是死路。[②]

直言不讳的麦新，则把话说得更干脆：

艺术在本质上就是为战争或为反战争，艺术不能也不能是平庸的中立的。[③]

国统区销售量最大、影响最广的进步音乐刊物《新音乐》在其创刊宗旨中说：

接受“五四”以来新音乐及世界进步音乐成果，以创造新的民族化的大众化的音乐艺术，使它真正能普遍深入群众中，真正能成为抗战建国最有力的武器。[④]

贺绿汀虽未使用“武器”这个说法，但他强调音乐艺术要“这个时代服务”，其基本立场与武器论的音乐功能观并无本质区别，只是表述不同：

这是一个狂风暴雨的时代，一个伟大的时代，这时代对于音

---

① 冼星海：《救亡音乐在抗战中的任务》（写于1937年），《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》第1卷第25页，广东高等教育出版社，1989年出版。

② 李绿永：《新音乐运动到低潮吗?》，1940年《新音乐》创刊号第6页。

③ 麦新：《音乐的本质是为战争或反战争》（1942），吕骥编《新音乐运动论文集》第97页，哈尔滨光华书店，1949年出版。

④ 编者：《编者说明》，《新音乐》创刊号，1940年。

乐家不是无益的。惟其在这动乱时代，音乐家才有机会认识了自己所处的国家、社会环境，才有机会发现自己的缺点和一些错误观念而加以改正，才有机会为这个时代服务。……我们应该站在时代的最前面。[1]

即便被左翼音乐家视为“资产阶级”但同样满怀爱国情愫、热情投身抗战的“学院派”音乐家，在当时历史条件下，也对武器论的音乐功能观取赞成和认同态度。最典型的当数时任国立音专校长的萧友梅。他在 1937 年 12 月 14 日为国立音专举办两个“养成班”陈述理由、提出办法而向当时国民政府教育部呈递的内部请示报告《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》[2] 中，提出了一个“精神国防”的理念：

国防不单是有了飞机大炮便可成功，有了这些武器，还要靠忠心的壮士来使用他，而民族意识之觉醒，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件……历史昭示我们，不只要建设一道巩固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防：即民族意识与爱国热忱的养成。

萧氏把民族意识的觉醒和爱国热忱的养成称之为“精神国防”，认为只有建成这道牢不可破的“精神国防”，是建设一切国防、战胜入侵强敌、争取民族解放的先决条件。

在这样的宏观认识前提之下，萧氏把抗战时期我国音乐艺术明确无误地定位为“精神上的国防的建设者”，认为音乐艺术是“建设精神上的国防的必需的工具”。

---

① 贺绿汀：《抗战中的音乐家》（1939），《贺绿汀全集》编委会编《贺绿汀全集》第四卷第 56 页，上海音乐出版社，1999 年出版。

② 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》（写于 1937 年），首发于《中国音乐学》2006 年第 2 期。

"精神国防"这个见解之所以精辟，是他看到了物质因素之外的精神因素的伟力，看到了比飞机大炮更为根本的是唤起民众同仇敌忾的抗日自觉，认为只有把精神国防与物质国防置于同等重要的地位才能最终战胜日寇。萧友梅不但在理论上作如是观，而且在行动上亦如是做，把音乐创作、音乐教育自觉置于"精神国防"大旗之下，审时度势地强化音乐艺术的服务功能，及时转变办学方针，采取各种实际措施，使音乐艺术成为"精神国防"的有力一翼，动员国立音专这个宝贵的高等音乐教育资源效力于国家和民族的抗日救亡大业。

由是观之，在当时的历史条件下，在那个"动员每一个铜板为革命战争服务"的艰辛年代和非常时期，处于贫弱地位的中国人民和抗战力量，惟有充分利用包括音乐艺术在内的一切可以利用的资源、动员文武两条战线上一切可以调动的力量，才能取得抗战的胜利。从这个意义上说，强调并凸显音乐艺术的武器或工具功能，是那个时代所有爱国的中国音乐家的共同要求；或者换句话说，左翼音乐理论力倡之武器论的音乐功能观，确实是那个时代最切合中国人民抗日斗争实际需要的进步音乐思想。

但是，马克思主义经典作家对于文艺本质和功能有一系列科学论述。可惜，"新音乐运动"的代表人物在当时并没有全面而准确地把握其精髓，而是根据战时语境的急迫需要突出音乐艺术的宣传功能和教育功能，强调音乐的战斗武器和宣传工具性质。

有鉴于此，鲁迅先生也曾说过：

一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也是可以的。

但鲁迅紧接着又指出：

但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺

……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。[1]

鲁迅的思想是辩证的，他在承认文艺的宣传功能的同时，特别强调指出文艺自身的审美特性。一些左翼音乐家强调音乐艺术武器功能，在非常时期固然非常必要，但却有意无意地对音乐艺术的特殊性及其审美功能采取忽视态度，这种认识的片面性显而易见；至于“用音乐做唯一的斗争武器”之类提法，这就已经与音乐功能的“唯武器论”庶几近之了。这种对于武器功能和宣传功能的过度强调、对于审美功能的过分忽视，不但为当时抗日救亡歌曲创作中公式化概念化和标语口号式倾向的普遍出现埋下了祸根，也对建国后和平时期的音乐艺术建设方针产生了长远的消极影响。

四、工农兵的音乐方向

列宁在《党的组织和党的出版物》中曾明确指出：

这将是自由的写作，因为把一批又一批新生力量吸引到写作队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的写作，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的“一万个上层分子”服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。[2]

毛泽东的《延安文艺座谈会上的讲话》，在谈到文艺工作的工农兵方向时，引用了列宁“为千千万万劳动人民服务”这句话，特别指出，文艺“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”，认为在抗日救亡的现实形势下，革命文艺的服务对

---

① 鲁迅：《文艺与革命》（1928），《鲁迅全集》第四卷第84页，人民出版社，1981年出版。

② 列宁：《党的组织和党的出版物》，《列宁全集》第12卷第96—97页，人民出版社，1987年出版。

象是四种人：

第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。这四种人，就是中华民族的最大部分，就是最广大的人民群众。①

也就在这篇《讲话》中，毛泽东将革命文艺的方向归结为指出：

我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。②

这就是著名的“革命文艺的工农兵方向”。此前，毛泽东在《新民主主义论》中，曾将新民主主义文化特征概括为“民族的科学的大众的文化”，对文艺为人民大众和工农兵的思想已经有很明晰的表述。

正是基于对革命文艺方向的这个马克思主义理解，左翼音乐家不仅在理论上坚定不移地把音乐艺术的方向定位于为工农兵服务，并在具体工作中为实践这个方向而不遗余力。在这一时期左翼音乐家的文论中，“大众”“大众化”“群众”“工农兵”既成为出现频率最多的关键词之一，也是左翼音乐家建构其左翼音乐理论体系的核心概念之一。

聂耳这个年轻而饱含革命热情的歌曲创作天才，1932 年曾在一篇日记中这样写道：

音乐和其他艺术、诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东文艺论集》第 58 页，中央文献出版社，2002 年 4 月出版。

② 同上，第 67 页。

呐喊……革命产生的新时代音乐家们，根据对于生活和艺术不同的态度，贯注生命。[①]

基于这种进步思想，聂耳对当时在上海等大都市盛行一时的所谓“时代曲”取严厉批评态度，并大声疾呼：

你要向那群众深入，在这里面，你将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂！努力！那条才是时代的大路！[②]

我国新音乐运动的另一面光辉旗帜冼星海，在为纪念“鲁艺”成立一周年而写的一篇文章中认为，欲创造新兴音乐，“‘大众化’为第一要紧”[③]；并在另一篇文章中明确提出：

新音乐的方向是工农兵。[④]

著名语言学家、出版家陈原也说：

“新音乐”应该是“中国民族的新兴音乐”的简写。……所谓“新兴”，乃指明它是大众的、通俗的、战斗的（不是特殊的、庸俗的、颓废的）。[⑤]

总之，当时左翼音乐家力主音乐艺术的工农兵方向，力主音乐艺术为抗战服务、为广大人民群众服务的思想，使音乐艺术真正实现了从宫廷、寺庙、贵族沙龙、书斋、阁楼、亭子间和文人雅集等“象牙之塔”中走向广大的民间，使之从少数人的奢侈品变为工农兵群众手中闹翻身求解放的利器，因而是一种正确而进步的音乐思想。其所以正确和进步，不仅是因为这种主张符合马

① 聂耳：《日记》（1932），《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》（下卷）第511页，文化艺术出版社、人民音乐出版社，1985年出版。

② 聂耳：《中国歌舞短论》（1932），《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》（下卷）第48页，文化艺术出版社、人民音乐出版社，1985年出版。

③ 冼星海：《“鲁艺”与中国新兴音乐》（1939），《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷第40页，广东高等教育出版社，1989年出版。

④ 冼星海：《民歌问题》（1939），《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷第77页，广东高等教育出版社，1989年出版。

⑤ 陈原：《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》第7页，广东曲江艺术图书社，1941年出版。

克思主义对无产阶级文艺的根本要求，也不单单是因为它顺应了我国音乐艺术在这个非常时期所应承担的伟大历史使命，更由于它在中国音乐史上第一次提出并基本上解决了音乐艺术的根本立足点问题和音乐艺术作为全人类精神创造之花最大程度地共有共享问题，并从根本上扭转了自古以来一直顽固存在着的“崇雅鄙俗”倾向。

事实上，左翼音乐家对于自己所倡导的音乐艺术的工农兵方向，在抗日救亡歌曲的创作和抗日救亡歌咏运动中有着极为辉煌的表现。吕骥、贺绿汀、麦新、张寒晖、孙慎、卢肃和孟波等人在这一时期均有脍炙人口、广泛流传的优秀作品面世，更不用说，聂耳、冼星海的不朽作品了。与抗日救亡音乐创作的高度繁荣相伴随，一个规模浩大的群众性抗日救亡歌咏运动，也在大批左翼音乐家的积极组织和大力推动之下，如火如荼地开展于大后方、各个抗日根据地及全国广大地区，千千万万工农兵学商群众参与其中，共同为抗战发出怒吼。

难怪萧友梅对此极表赞赏——1937 年 12 月，萧氏对音专出身的何士德、吕骥等人领导的抗日歌咏运动给予很高评价，称其纷纷组织歌队“有如春笋勃发不及计算”，“这真是最近音乐界一个最好的现象”①。

左翼音乐家对于战时音乐的工农兵方向和大众化路线的极端重视和身体力行，是波澜壮阔抗日救亡歌咏运动得以在全国各地风起云涌展开的直接动因，并在当时的抗日战争中产生了凝聚民气、鼓舞斗志的巨大社会效果。

五、歌为主的音乐创作

对于战时音乐的体裁与形式问题，左翼音乐家从工农兵方

---

① 萧友梅：《十年来音乐界之成绩》，《萧友梅音乐文集》第 463 页，上海：上海音乐出版社，1990 年 12 月出版。

向、大众化路线出发，为了最大效能地发挥音乐艺术的宣传鼓动作用，根据占我国人口绝大多数的工农兵群众音乐基础和接受能力，坚持以短小精悍的革命群众歌曲为主的方针。

吕骥在1936年所撰《论国防音乐》一文中就曾指出，在当时的中国，纯粹器乐作品和器乐创作尚未形成气候，而我国民众对器乐作品的理解力相对较低；而歌曲则是音乐与文字的结合，易于被听众理解与接受，因此提出："国防音乐应以歌曲为中心"①，非如此便不能让音乐担负起唤起民众抗敌意识的重任。

在吕骥看来，这样的歌曲作品显然是以聂耳的群众歌曲为起点、为范本的，他说：

在这以前……虽然也有人介绍了一些世界新的歌曲进来，因为那时候还没有主观上的准备，所以中国新音乐并不曾因这些新的激刺而萌芽。②

所谓"在这以前"，当是指聂耳歌曲作品出现之前，因此，即便是《国际歌》《马赛曲》世界著名的革命歌曲以及黄自的《旗正飘飘》《抗敌歌》这样的抗战歌曲也不是广大民众能接受、适于一般群众演唱的作品，其理由是那时广大民众"没有主观上的准备"。

这种高度重视群众歌曲创作的观点，当然是从中国国情和具体实际出发的，具有很大的合理性和可行性，后来的事实证明，声势浩大的抗日救亡歌咏运动之在全国城乡各地风起云涌地展开，并在抗日战争中发挥了巨大的精神鼓舞作用，正是得益于对于战斗性群众歌曲创作的大力提倡和巨量不朽作品的不断涌现。

---

① 吕骥：《论国放音乐》(1936)，《吕骥文选》(上集)第5页，人民音乐出版社，1988年版。

② 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》第3页，哈尔滨光华书店，1949年版。

因此，“国防音乐应以歌曲为中心”的提法非但已经成为当时左翼音乐家的普遍共识，而且也得到一些“学院派”作曲家的认同。曾在救亡音乐问题上与左翼音乐家发生过争论的陈洪，也曾经非常感慨地说道：

有许多平时不容易办到的事情，一到非常时期，倒好像水到渠成似的，马上便办到了，目前的“歌运”便是一个好例子。从前有过许多人高喊着“音乐民众化”，“音乐到民间去”等口号，可是音乐始终和民众发生不了什么关系。近来不需要什么人费一点力，光说上海一处有过六十多个歌咏团，就全国而言，有数十万人在怒吼着“救亡歌曲”。①

但左翼音乐家提出的这个“国防音乐应以歌曲为中心”观点，也隐含着某些显而易见的片面与偏激。声乐和器乐是构成音乐艺术整体的两大类别，即便从音乐是抗战武器和“精神国防”之一翼这个角度说，在“动员每一个铜板用于抗战”这个非常时期，若将器乐排除在抗战音乐之外，则显然将我们的音乐武库中的一半武器闲置起来；而声乐作品除了群众性齐唱歌曲之外还有其他多种体裁和形式，若只取其一而排斥其他，则又在我们的音乐武库中将其他种种可用的武器闲置起来——这不是极大的资源浪费么？何况，中华民族人口众多，知识背景各不相同，广大知识分子、工商阶层、青年学生、爱国民主党派和进步上层人士等等同样也是抗战的依靠力量，他们在高唱抗日救亡群众歌曲的同时，也需要，甚至更需要通过合唱、艺术歌曲以及各种器乐体裁来表达爱国情愫、激励抗日斗志是再自然不过的事情。

六、民族化的音乐形式

吕骥认为，既然抗日救亡群众歌曲的服务对象是工农兵大

① 陈洪：《随笔·好景象》，《音乐月刊》1937 年第 1 卷第 1 号第 3 页。

众，那么，为着让这些歌曲“走进大多数工农群众底生活中去”，它在音乐语言、风格和形式方面就应以“各地方言和各地特有的音乐方言”来创作“民族形式、救亡内容的新歌曲”[①]；亦如孙慎所说，“救亡歌曲的对象是中国人，中国人唱一定得中国化”，而所谓“中国化”，就“一定得从中国固有的遗产里去找，从我们自己的旧戏（如京戏、川戏、楚剧、粤剧、徽戏……之类）和民歌小调中去发掘”[②]。

这种在我国民间音乐基础上创作抗日救亡歌曲、发展新音乐的主张，得到当时左翼音乐家的广泛认同。但也有不同意见。

同样是左翼音乐家的李凌，在这个问题上的看法较之前者具有更阔大的视野和更开放的眼光。他在《论新音乐的民族形式》一文中，将“缔造音乐民族形式的主要要素”概括为四个方面：其一是“经过批判以后的民族音乐优秀传统的全部，包括各式各样的旧形式和旧形式的各式各样的独特要素”；其二是“五四以来新形式的健康要素”，其三是“此刻还未被民间旧形式所包纳的，然而已经在大众中间创造着运用着的，表现新事物新感情的生动活泼的音响、乐汇和样式”；其四是“外来的适合取用的要素”[③]。此外，李凌还特别指出，吸收外来音乐元素“不仅不会减少了自己民族音乐的光彩，正相反还增加了它的特色和催促了它的进步”[④]。

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》第8页，哈尔滨光华书店，1949年版。

② 孙慎：《歌曲的抗战化、中国化、通俗化》（1940），孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》第327页，中央音乐学院中国音乐研究所，1962年编，内部参考资料第135号。

③ 李绿永（李凌）：《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940年第二卷第一、二期合刊第4页。

④ 同上，第9页。

应该说，左翼音乐家在其理论建构中强调传统音乐遗产、民族风格和民族形式，尽管其中含有绝对化的成分，但其主导面不仅在理论层面具有其合理性，而且它的实践效果也是积极的。事实上，正是在这个美学追求的指引下，在当时抗日救亡歌曲中出现了像吕骥的《新编“九一八”小调》、贺绿汀的《垦春泥》、李劫夫的《歌唱二小放牛郎》、马可的《南泥湾》这样从民歌小调中汲取音调素材，既有浓郁民族风格又有鲜明时代感的优秀作品；而它的某些绝对化说法，也很难限制生动而丰富的创作实践，例如，聂耳的《义勇军进行曲》、冼星海的大合唱《黄河》和《到敌人后方去》、贺绿汀的《游击队歌》和《嘉陵江上》、郑律成的《延安颂》和《八路军进行曲》、何士德的《新四军军歌》这类运用“五四以来新形式”和“外来的适合取用的要素”创作而成的不朽作品，在这些作品的整体风格中，虽然已经很难找到民歌小调的印迹，但它们依然受到广大群众的由衷喜爱并一直流传至今。这一事实也足以证明，在音乐创作中积极倡导民族风格，继承发展我国音乐传统，是每一中国作曲家的自觉追求，但在面临具体的创作命题时，作曲家必须具有多种选择的自由，若将这种选择的可能性仅仅框定在民族音乐遗产和民歌小调的范围内，就必然会限制音乐风格、音乐语言和音乐形式的多样化并存。可惜，当时左翼音乐思潮的主流并未认识到其理论的局限性；而这种局限性在建国后又有新的发展。

七、强有力的音乐风格

在当时的左翼音乐家中，对于抗战音乐风格的认识，以沙梅的观点最为激进：

新音乐的内容是针对着现社会的需要而产生的……新音乐的表现手段是粗线条的……新音乐的组织以集体的和弦为单位，反对个别的旋律进行。新音乐的情趣是硬性的、有力的……是以大

众为对象的，所以新音乐的中心创作是短小精而有力的“群众合唱曲”，而且多是民谣体的……现代的音乐不需要抒情、幽静的东西，而是需要不与旧的音乐统治妥协，需要刺激性而有力的东西。[①]

他在另一篇文章中又说：

在这目前的国难时期……若用管弦大乐或一切的器乐曲在目前活动，其作用会等于零，所以只有作那大众集体的歌乐，大众间才会生出唤醒与组织他们的力量，愿作曲家们在目前都作大众歌曲，就是做短小有力与富于反抗性而且接近于语言口号的歌谣，这样，才算完成了作曲家之应时的任务。[②]

在沙梅看来，国难时期的新音乐，只能是“粗线条”的，其情趣是“硬性的”“刺激性和有力的”“短小有力与富于反抗性而且接近于语言口号”的歌谣体作品，因此，他便理所当然地对“抒情、幽静”之类风格持不屑态度。

沙梅的上述见解，遭到左翼音乐思潮主要代表人物吕骥的坚决反对。他在《伟大而贫弱的歌声》一文中指出，沙梅的观点——

把新的音乐监禁到一个非常狭小的牢笼里去了，这不仅把新音乐活动范围取消地缩小了，同时也把新音乐底内容简单化了，和对于旧音乐的斗争原始化了。这是非常危险的，要是我们不突破沙梅先生所加给新音乐的桎梏，新音乐将不到明天就要战败、死亡了。[③]

---

① 沙梅：《新型音乐的体认》（1936），吕骥编《新音乐运动论文集》第 13 页，哈尔滨光华书店，1949 年版。

② 沙梅：《国难期作曲家的任务》（1936），上海音乐学院音乐研究室中国音乐史组编《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》第 2 页，1980 年油印本。

③ 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》第 20 页，哈尔滨光华书店，1949 年版。

但颇令人费解的是，吕骥在同一篇文章中，却对所谓“感伤主义”及抒情歌曲持强烈批评态度，并以任光为电影《迷途的羔羊》所作主题歌以及冼星海一些抒情歌曲为例，认为这样的作品“不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪，反而使唱的人和听的人迷惑了在它底感伤之中而不能自拔”[①]，似乎又将音乐风格限定在威武雄壮、节奏铿锵这一类强有力的群众歌曲中去了。

在那个需要以慷慨激昂的群众歌曲唤起中华民族发出抗战怒吼的时代，对于群众歌曲创作及其音乐风格做这样的要求和限定，非但有其必要性和合理性，并也被抗日救亡群众歌咏运动波澜壮阔的伟大实践证明是正确的和有效的。但若因此否定其他风格和样式的歌曲艺术存在的价值和意义，则难免流于偏颇。

总之，1931—1949 年间艰苦战争年代，左翼音乐家们遵照马克思主义文艺理论和毛泽东在《新民主主义论》《在延安文艺座谈会上的讲话》等理论文献中所确立的革命文艺的若干原则，学习苏联无产阶级文艺的基本经验，联系我国战时语境、革命斗争的紧迫需要和广大群众的审美现实，在涉及音乐基本理论的诸范畴内均做了初步的阐发，完成了以“反映论的音乐哲学”“阶级论的音乐本质”“武器论的音乐功能”“工农兵的音乐方向”“歌为主的音乐创作”“民族化的音乐形式”“强有力的音乐风格”等命题为主要框架的战时左翼音乐理论的最初建构。这个建构活动和它所做出的理论贡献，在我国音乐美学和音乐理论史上是史无前例的、充满革命性和实践品格的理论创造，并在战时音乐创作和社会音乐生活中产生了巨大影响和

---

① 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》第 17 页，哈尔滨光华书店，1949 年版。

辉煌成果。因此完全可以说，它既是马克思主义科学理论在中国音乐界的实际运用，也是毛泽东文艺思想在音乐艺术领域的一番实际操练。

当然，由于战时环境的艰苦、左翼音乐家理论准备得不充分和马克思主义理论中国化早期实践过程的不成熟，在左翼音乐理论与思潮中存在某些片面性、偏激化和粗浅化倾向也是难于避免和可以理解的。问题的实质在于，无论从理论价值说还是从实践效果说，左翼音乐理论已成为战时音乐思想的主流，关键是，它在胜利地度过了自己的童年期之后，能否在新的历史条件下告别童年的稚嫩而逐步走向成熟。

关于音乐本质问题的论争

在战时的中国音乐界，对音乐本质、音乐艺术特性及其规律等美学问题做出引人注目阐发的，当首推作曲家、音乐美学家黎青主。他在国立音专工作期间，出版了两本音乐美学专著《乐话》（1930）、《音乐通论》（1932）及大量带有美学意味的论文、评论文字，集中阐发了他的音乐美学思想。概括起来，大致有如下几个方面：

第一，针对中国音乐传统的儒家礼乐观，提出“音乐不是礼的附庸”“道的工具”，主张音乐要摆脱现实政治的束缚与困扰，才能获得自身的独立品格，成为自由的艺术；

第二，认为“音乐是上界的语言”，音乐的本质是表现人的精神生活而“本来不是用来模仿自然界的”，音乐艺术与形体艺术、诗的艺术相比，是“最高的艺术”；

第三，认为“自由的艺术高于服务的艺术”，但当时之中国尚无产生“自由的艺术”的历史条件，故又积极倡导“创造为民众服务的艺术”。

青主的这些美学思想，把当时人们对音乐本质的认识提到了哲学的高度，揭示出音乐艺术的某些独特规律；他对音乐艺术的观察，例如音乐的精神性和高度主体性，音乐的世界性与民族性，音乐的自由性和服务性，音乐的上界（即内界、情感世界）与外界、现实现象界的关系，等等，达到了同时代人所未曾达到的深度和广度。当然，由于青主的这些美学观点受西方 19 世纪传统美学（尤其是浪漫主义音乐家的“情感美学”）的影响较深，本身的学术创见并不多，但青主以自己的独具个性的语言将这些精辟见解生动而系统地介绍给中国音乐界，并对其中若干论点作了深刻的发挥，特别是他将儒家礼乐思想概括为“礼的附庸”和“道的工具”而持强烈批判立场，这在 30 年代的中国音乐界是难能可贵的。不过，他的论述和诗化表达亦有诸多模糊和语焉不详之处，容易引起误解和歧义，因此，他的理论不仅在当时即遭到了左翼音乐家的严厉批评，即便到了 80—90 年代依然在音乐学界引起争议。

差不多与青主出版《乐话》《音乐通论》的同时，周起应（周扬）所译《苏联的音乐》一书出版。周扬在“译后记”中对苏联大众歌曲作了极高评价，认为“在这短小的，情绪充满的形式中，劳动阶级的斗争和劳动的热忱找着了最有力的表现”，因而是“无产阶级的有力的武器”。这就在美学上提出了与青主思想相对立的命题，虽然当时这两种美学思潮尚未进行直接交锋。

真正的论战是在 1934 年底穆华（吕骥）和汀石（张昊）之间发生的，双方前后共发表了 6 篇文章；此后不久（1936 年 3 月），又出现对青主《乐话》的批判。这次论战和批判的焦点，基本上都集中于对音乐本质的认识和音乐功能的理解。吕骥个人在论战和批判中指出了“为艺术而艺术”“音乐至上”“音乐是上界的语言”等思想的唯心主义实质，其作用是引导人们脱离民

族解放斗争的严峻现实，这种美学思潮的真正目的，“是歪曲现实，逃避现实以求精神上的安慰”。

1936 年 7 月吕骥在《中国新音乐的展望》一文中，在新音乐的性质、任务、创作方法等命题上提出了系统的见解，认为新音乐是“大众解放自己的武器”和“表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段”，担负着“唤醒、教育、组织大众的使命”；为达此任务，新音乐工作者必须深入大众、深入生活，“从广大的群众生活中获得无限新的题材”，运用新的世界观和“新写实主义”（即苏联的“社会主义现实主义”）的创作方式，才能创作出“民族形式，救亡内容”的新歌曲，才能建立“中国新音乐的强固的基础”。[①]

吕骥的这些音乐思想，就其哲学基础和理论来源而论是唯物主义历史观和列宁的文艺思想。吕骥努力用马克思主义的基本原理来观察中国的音乐现实，自觉地把音乐艺术当作现阶段中国民族解放战争的有机构成和实现这一伟大任务的有力手段来加以论述，从而得出了上述结论。但是，在他的理论阐述中也存在着一些重要缺陷；对“新音乐运动”作了狭隘的规定和理解，实际上把自学堂乐歌至萧友梅等大批新音乐运动先驱者的活动和劳绩排除在这个运动之外；在借鉴苏联音乐理论以建构无产阶级音乐理论时，忽视了中苏两国在政治制度上处于两个不同的社会发展阶段，将无产阶级音乐运动的美学原则和理论纲领当作抗日救亡统一战线的音乐纲领来加以对待，并以此作为统领一切的参照系来要求不同政治态度的爱国音乐家及其创作，从而导致理论上超越阶段的急性病和实践中的关门主义；与这个问题相联系，把社会主义现实主义的创作方法和“抗战

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》第 5 页，哈尔滨光华书店，1949 年版。

音乐应以救亡歌曲为中心”的规定作为新音乐运动的基本要求提出，在一定程度上限制了新音乐运动在创作方法和题材风格诸方面的多样化发展。

从文化性质来说，如同“五四”新文化运动一样，作为这个新文化运动的有机组成和活跃一翼的新音乐运动，从来就是新民主主义的而不是社会主义的音乐运动，虽然在“五四”新文化运动之后，中国共产党人和无产阶级在这个音乐运动起着领导作用，但其基本性质仍然是资产阶级的民主革命而不是无产阶级的革命运动。因此，我国新音乐的源头，应当上溯到 20 世纪初的学堂乐歌而不仅是自聂耳和抗日救亡歌曲。

吕骥的这些理论局限，在后来发表的《论国防音乐》等文章中有所补救，但在新音乐运动的文化性质的理解和相关政策的制定与贯彻方面，仍然存在一些偏差。鉴于当时吕骥身处左翼音乐运动实际领导人位置，他的这些理论见解对左翼音乐阵营有着很大的影响，因而就不能不给当时的音乐界的抗日统一战线的巩固和发展带来若干消极后果。例如一些左翼音乐家对青主美学思想和以国立音专为代表的所谓“学院派”的批判，从理论上和方法上都有简单粗暴之弊。这不但伤害了一些爱国音乐家，而且在左翼音乐家内部也引起不满，从而爆发了不同意见的论争。来自左翼内部不同意见的论辩最具代表性的理论文献是贺绿汀的《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术应有的认识》（1936 年 10 月）和《从“学院派”古典派形式主义讲到目前救亡歌曲》（1938 年 6 月）两文。

关于“新音乐”的论争

自 30 年代初期共产党人以崭新姿态登上中国乐坛以来，我国“新音乐”的理论与实践便从曾志忞、萧友梅、赵元任、刘

天华等人以启蒙、美育为主要主题的“新音乐”发展为以抗日救亡为主要主题的左翼“新音乐运动”。这两种“新音乐”的名称相同，在艰苦抗战的非常时期同样以国家民族的前途为己任，并均以各自的作品积极参与到伟大的民族解放战争之中；但两者的艺术观念却存在着巨大的差异。而随着以聂耳、冼星海、吕骥、赵沨、李凌为代表的左翼新音乐运动及其作品和理论的出现并顺应时代需要渐渐在中国乐坛占据主流位置，当时一些音乐家便对其中若干片面性认识和简单化做法提出不同意见，从而围绕“新音乐”的历史、音乐艺术的本质和功能、对抗战音乐的认识和评价等问题，不同音乐观念之间展开了激烈的话语争锋。

最早对左翼“新音乐运动”提出挑战的是汀石（即张昊）。他在1934年发表的《从音乐艺术说到中国的实用主义》[①] 一文中提出：

要谋中国民族的音乐及其他艺术生活之发展以诱导民族情绪之焕发而增强其活力以克服环境，首先必须终止我们祖先所遗留的实用主义。

按汀石的解释，他所说的“实用主义”是指中国历史上长期遗留下来的一种“要求达到一种物质的、可触摸的、有限的、可用金钱计算的目的，藉以解决眼前的问题”而看不到“不可触摸的”“无限的”“精神的”生活，为此必须“首先排除这种褊浅固陋而近视的实用主义以使人民的精神生活与物质生活恢复平衡不可”。

汀石这番对“实用主义”的解释看上去语焉不详，但在隐隐

① 汀石：《从音乐艺术说到中国的实用主义》，写于1934年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第198—200页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

中也包含着对强调音乐实际功用、忽视审美本质的“工具论”和“武器论”的批评，应是大致不差的判断。

汀石的观点遭到吕骥（署名穆华）文章的严厉反驳。当然，吕骥并不在“实用主义”层面上与对方纠缠，而是着眼于中国人民对于物质生活的“改变或变革”，指出汀石的主张实是“深深地中了唯心论者之精神生活底毒害”，因此，“为了要解救被桎梏在重重枷锁之下的青年，为了要建设适应进步的大众要求的中国新音乐，应当反对汀石君所加于音乐的毒害”[①]。此后汀石与吕骥又各自进行了批评与反批评，吕骥则进一步论述了“精神生活之改进是必需有更好的物质生活作基础”，在半殖民性的中国，对于广大民众而言首先需要的是“从事于现有的社会制度之变革”[②]。

从当时的历史条件看，抗日救亡已经成为时代主题，为调动一切可资利用的物质与精神资源服务于抗战，“新音乐运动”突出音乐艺术的现实功用应是中国音乐家的必然而又自觉的选择。就这一点而论，吕骥的观点是合理的，代表着中国人民解放事业对于音乐艺术的阶段性的特殊要求的。但从学理上看，汀石关于精神生活与物质生活的平衡及其对于片面强调音乐艺术的实用功能而忽视其审美价值层面的“实用主义”的批评，更符合音乐艺术的一般规律。只不过，在抗日救亡的时代强音中，发生在汀石和吕骥之间的这场话语争锋，最终宣布了左翼音乐理论的凯旋；而汀石的音乐主张却成了音乐启蒙与美育思潮的微弱回声，无奈地淹没在历史的喧嚣中。

---

① 吕骥：《反对毒害音乐》，写于1934年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第200—201页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

② 吕骥：《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》，写于1934年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第207页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

同样是左翼音乐家的贺绿汀，在1936年发表的一篇文章中，对于“新音乐运动”也发表了他的见解。文章首先肯定了当时“有些爱国的热血青年”所创作的爱国运动和社会运动歌曲在“鼓起民众爱国热潮”所做出的功绩，随即指出：

但是，这时候有许多人认为：这就是中国新兴音乐的突起，中国音乐可以从此走入一个革命的阶段，着就未免过于夸张了。我们要晓得，一个新兴音乐运动的开始，决不是偶然的，而且领导新兴运动的人，必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养，才能以新的立场加以客观的批判和扬弃，从而建立起自己新的音乐文化……像我们这些新兴的歌曲，事实上都是短短的民谣，曲体的结构也是散乱的；有一部分的曲子与其说是音乐，不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号。[①]

贺绿汀对当时“新兴音乐”及其作品的批评，既尖锐又中肯。尤其考虑到他的左翼音乐家和专业作曲家的双重身份，这些批评就更带客观性。

1939年，《新音乐》月刊在重庆创刊。作曲家陆华柏对“新音乐”这个概念的提法表示异议，因而就写了《所谓“新音乐”》[②]一文并发表在桂林《扫荡报》。在这篇文章中，陆华柏从作曲手法和音乐语言的新与旧的角度，发表了他对新音乐的理解。文章开篇即令一些左翼音乐家难以接受：

目前颇有人以“新音乐”三字为标榜，我迂腐的见解觉得是不必的，吾人今日以为“新”者，他日未必不“旧”，吾人今日

---

① 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，原载上海明星影片公司编印之《明星》半月刊第5、6期合刊（1936年10月出版），参见《贺绿汀全集》第4卷第41页，上海：上海音乐出版社，1999年会月出版。

② 陆华柏：《所谓“新音乐”》，写于1940年；参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第237页，上海：上海音乐出版社，2004年出版。

以为叫“旧”者实乃过去之“新”。更有时吾人以为新者，其实是昔人研究所抛弃的渣滓！

他认为：“我们现在已不是闭关自守的时代，不得不放开眼光看，世界乐潮的趋势，他们已经演进到一个什么程度，我们以为新的，别人也以为新么？……吾人躲在家里硬说大刀是新武器的时代早已过去了。”他还对当时左翼音乐家普遍认为新音乐的主要特征是“思想新”的观点和普遍忽视作曲技术的倾向，针锋相对地提出自己的看法：

或云我们中国所谓新音乐是指“思想”的新，歌词里充满了革命的字眼，这是“文人”对于音乐的看法，我不愿有所论列……思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。

文章进而提醒道：

我以为今日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异，我们的工作有价值，后人自会加上一个“好”字，我们在骗人，“新”亦枉然。

应该说，陆华柏看到了当时“新音乐运动”理论与实践中存在的某些弱点和偏颇，他提出的批评也不无道理；但从此文的标题和某些段落的行文口气看，其中某种对立情绪、偏激言辞和讥讽态度还是鲜明可感的。

文章甫一发表，立即遭到左翼音乐家赵沨、李凌等人的严辞驳斥。

赵沨的批评文章题为《释新音乐——答陆华柏君》[①]。文章首先指认陆华柏是一位“全盘西化者”，而新音乐既“不同于‘全盘西化论者’如陆君所谓之‘音乐’”，也“不同于‘国粹主义’的国乐”，以“现实主义”为创作手法，“内容是民族的，形式是

① 赵沨：《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》第二卷第3期（1940年出版）。

民族的”，“新音乐和‘艺术至上论者’相反”，它“是大众的，是与革命实践密切联系着的”。

李凌在其题为《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》[1] 的批评文章中，进一步强调了新音乐的实质问题——“新音乐首先必然‘思想新’”，即音乐“不再作殁落社会的粉饰升平，不再做驯服奴隶的东西，更不是作为旧思想的麻醉品，这是近几十年中国新音乐的主要特点”。值得注意的是，此文在把批评的锋芒直指陆华柏的同时，也对黎锦晖、青主、陈洪、萧友梅诸人“另类”音乐理论与创作观念逐一横扫，其情绪之对立和言辞之偏激丝毫不亚于陆华柏。

针对抗战期间“所唱的完全都是抗战歌曲”的现象，李抱忱[2]也撰文表明自己的主张。他把抗战歌曲比喻为“激励国民的兴奋剂，是一种良好的药品”，但“在吃药之外，还需要其他正常的食粮。兴奋剂用之过多，就会慢慢地失去了它兴奋的作用；抗战歌曲若唱之过多，也会渐渐的流为信口开河的消遣小调，反而亵渎了神圣的抗战”。故此提出：

除了使听众欣赏抗战音乐，还要给他们其他方面的艺术歌曲，使他们融化在音乐千变万化的美里，才是真正的提倡音乐，才能充实并延长音乐会的生命……音乐之所以能作为抗战宣传的好工具的缘故是因为音乐本身是美的，是吸引人的。若是音乐失掉了它的美，它的吸引力，它就不会再成为宣传的好工具；若甚

---

① 李凌：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，写于1941年，后收入吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨：光华出版社，1949年出版。

② 李抱忱（1907—1979），合唱指挥家、作曲家、音乐理论家、音乐教育家。“九一八”后曾积极投身救亡歌咏运动。1935年、1944年两度赴美深造并获音乐教育硕士、博士学位。1940年任重庆国立音乐院教授，1948年后定居美国，先后在耶鲁大学、爱荷华大学教授中文。1974年退休后定居台湾。

而至于反教人讨厌了音乐，那么它将变为反宣传的工具了。[1]

这话说得相当中肯而且切中时弊。其时为1944年，抗战已近尾声；“新音乐运动”十余年的实践证明，此文列举的抗战歌曲创作中的种种弊端，非但没有根本改进迹象，反而有了更大发展。这就说明：“新音乐运动”领导人固执于一己之见，排拒不同观念和主张，最终受到损害的，依然是“新音乐运动”本身。

关于“战时音乐”的论争

左翼音乐理论中客观存在着的某些片面性及其抗日救亡歌咏运动中较为普遍的标语口号式倾向、忽视技术技巧的倾向，引起了一部分音乐家的注意与批评。

1937年，陈洪发表《战时音乐》[2] 一文，就战时音乐和非战时音乐之异同提出看法：

音乐是生活，非战时需要生活，战时也一样地要生活，换言之，便是一样地需要音乐……在战时，社会意识单纯化了，集中化了，各人心内最大的愿望是把敌人打败，如何把敌人打败成了全国一致的问题，战时音乐也自然需要反映这种特殊的社会情况。强调抗战情绪的将成为主要的音乐，与抗战没有直接关系的纯粹主观的音乐变成次要，至于那下流淫荡的爵士音乐之类，在平时已被挤出于音乐的境界外的，在战时更不必说了。

然而陈洪笔锋一转，指出“音乐到底还是音乐”，“它是在许多姊妹艺术当中最主观、最自由、最抽象、最不属于空间的”，“所以我们对于战时音乐的要求，决不能和对于战时的文学或戏剧一样地具体和机械。功利主义的眼光是永远不能用来看音乐

---

① 李抱忱：《建国的乐教》，《乐风》第十七号第23—24页（1944）。

② 陈洪：《随笔·战时音乐》，《音乐月刊》第一卷第一号（1937）第2—3页。

的……决不能如一般的观察者那样，把‘救亡歌曲’一类的东西看作唯一的战时音乐！”随即他说：

战时音乐是应该存在的，“救亡歌曲”当然是很有力量的一种；但是音乐的力量决不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚须于“救亡歌曲”之外更进一步的追求。

陈洪的观点反映了一些爱国音乐家对单纯救亡歌曲不能满足其对音乐的多方面精神需求的现实。但显然与“新音乐运动”的主张相左，因此文章发表后立即遭到“新音乐运动”代表人物的强烈批评。

李凌认为，陈洪的观点是一种“音乐至上主义的见解”[①]。署名“天风”的一篇文章[②]则明确指出：“在抗日救亡的现在，音乐必须以抗日救亡为中心，必须是帮助抗战，增加抗战力量的。所以‘救亡歌曲’就是唯一的民族解放战争时代……的音乐”，“‘纯粹主观’的抒情吟唱的东西，我们不需要，现实也不允许它存在。”作者随后理直气壮地宣布：

“救亡歌曲”之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐，不管用什么形式，不管怎样处理题材，总之，都应该是抗日救亡的。一切“与抗战无关”的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的，我们都要坚决反对。

这段话写于1940年，也就是写在毛泽东1935年12月发表《论反对日本帝国主义的策略》一文5年之后。毛泽东当年严词批评的“为渊驱鱼，为丛驱雀”的关门主义，把“千千万万”和“浩浩荡荡”赶到敌人那一边去的关门主义，在战时音乐创作中追求救亡歌曲之“纯粹”状态的关门主义，被毛泽东斥之为日本

---

① 李凌：《略论新音乐》，写于1940年；参见吕骥编《新音乐论文集》第46页，哈尔滨光华书店，1949年出版。

② 天风：《“救亡音乐”之外》，写于1940年；参见吕骥编《新音乐运动论文集》第55—57页，哈尔滨光华书店，1949年出版。

帝国主义和汉奸卖国贼之“顺从的奴仆”因此要“向之掌嘴”的关门主义，在这段话里得到了较为典型的体现。

断言除了救亡歌曲，其他音乐一律不需要也不允许存在，这种把救亡歌曲唯一化的绝对态度，除了反映出狭隘“工具论”和“武器论”的深刻影响之外，不免流露出些许唯我独尊的“霸权话语”味道来。至于把“一切与抗战无关”的音乐不分青红皂白一概斥之为“接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的”音乐，读之令人不寒而栗；这种把不同艺术见解敌我化的上纲上线之法，也帮助我们终于找到解放后历次音乐批判运动中常见手法的源头。

简短结语

30—40 年代的音乐理论建设和论争的一大成果，是左翼音乐家们完成了对新音乐运动的方向、任务、性质、方法等一系列美学原则的理论建构，并经过战时音乐实践和长期论战确立了它在新音乐运动中的领导地位。这一理论建构的总体原则和指导思想是马克思列宁主义的反映论及其经典作家关于文艺功能、风格、创作方法等一系列论述，但也不可避免地受到了党内的“左”倾路线和苏联文艺理论——前期是无产阶级文化派（即拉普派）、后期是日丹诺夫——的消极影响，因而带有某些片面化、绝对化、粗鄙化等弱点；这些弱点，对于马克思主义文艺理论中国化并将之运用于音乐理论建设的早期探索来说，是完全正常的和可以理解的；但它们在新中国成立之后非但未能得到有效克服，反而在某些方面有所发展和强化，个中复杂原因就颇值得人们深思了。

而在 30—40 年代，中国乐坛围绕音乐本质问题、战时音乐问题和新音乐问题所爆发的三场论战，是我国新音乐史和思潮史

上的重要事件。从战时音乐的思潮争锋可以看到，其实在当时中国乐坛上存在着两种“新音乐”，即由共产党人领导的“新音乐运动”以及自萧友梅、黄自以来的专业新音乐，也即后来被人称之为“学院派”的新音乐。这两种新音乐，在抗战、民主的旗帜下结成同盟，但在音乐观念和创作风格上两者又存在较大不同，我们说“战时音乐的话语争锋”其实质就是这两种“新音乐”在音乐观念和创作风格上不同立场和意见的争论。

平心而论，当时双方持论都各有道理也各有片面性，也都不够心平气和，都带有某种偏激情绪。但吕骥、赵沨、李凌等作为音乐界抗日统一战线的领导者、具有严密组织和铁的纪律的共产党人，理应具有更宽广的胸怀，从抗战的大局出发，肩负起团结全国爱国民主音乐家共赴国难的重任。可惜，他们在统一战线工作中往往意气用事，对不同意见流露出某种专横和霸气，甚至从理论上和感情上把民主爱国音乐家视为异己，从而为日后音乐界宗派主义和山头主义形成与发展埋下“种子”、带来深远影响；这种影响之至深至巨，从新中国成立初期直到改革开放新时期延续不断的思潮纷争与批判中方可见出。

原载《中国音乐学》2014年第2期

论辩篇

新音乐史家之胆、学、识

——对刘靖之两篇文章的八点质疑

香港学者刘靖之博士近来在台湾《乐览》杂志上接连发表《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》（下简称《说明》，《乐览》第7期，2000年1月1日出版）和《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》（下简称《反思》，《乐览》第9期，2000年3月1日出版）两文，对其大部头史学著作《中国新音乐史论》（下简称《史论》，台北《音乐时代》杂志出版社1998年9月出版）写作缘起以及由《史论》而在大陆学者中引起争论的种种问题做了进一步的说明和辩驳。

作为对《史论》持批评态度最烈的大陆学者之一，我读了以上两文之后，觉得很有必要作如下八点质疑，以回应刘靖之博士。

一、关于中西音乐的区别

对于中西音乐之异同，是一个非常复杂、其专业性学术性极强的课题，几十年来，音乐界许多仁人志士，远自20世纪初的萧友梅、王光祈诸人，中经世纪中叶的沈之白、杨荫浏诸人，后至80—90年代的沈恰诸人，对此均有不同程度的研究，并有学术著作或文论问世，想必刘博士也是读过的。但刘博士却在《反思》中引用《乐记》语句，将中西音乐之区别简单地概括为——中国音乐“以意为主”，欧洲音乐“以物理与形式为基础”。老实

说，我对刘博士这种将复杂事物“一言以蔽之”式的概括之到底能否揭示中西音乐的内在规律和根本区别，抱有根本性的怀疑。

这里有三个问题值得探讨：

第一，按《乐记》之“凡音之起，由人心生也”，“其本在人心之感于物也”，说的是音乐与人的情感、与自外于音乐的人类情感对于客观世界的反映关系，翻译成白话就是：音乐起源于人类的情感活动，它的本原是人类情感对于外部世界的有感而发。这是他律论美学或情感论美学在中国古代的经典表述。与之相对的是自律论美学或形式论美学，其代表性著作是嵇康的《声无哀乐论》。无论是他律论、情感论美学还是自律论、形式论美学，中外皆有，无论土洋；前者如浪漫派的情感论美学，后者如汉斯力克的自律论美学，表述不同，其理一也。这与中国音乐“以意为主”、欧洲音乐“以物理和形式为基础”之区别根本属于两个不同的范畴和论域。刘博士将风马牛不相及的两码事公然硬扯在一起，史胆大则大矣，但于史识却亏之太远了。

第二，说中国音乐“以意为主”，当然是不错的；但断言欧洲音乐“以物理和形式为基础”，且将之作为中国音乐“以意为主”的对照物来写，则大可商榷。这一论点给人的印象是，欧洲音乐似乎只在音响结构和形式上做文章，而忽略对于主体人的情感、意韵等等内心世界的揭示。征诸欧洲音乐史便不难发现，这无疑是一个莫大误解。即以崇尚理性主义的古典乐派而论，在他们的音乐（例如巴赫的音乐）里固然可以更多地领略到乐音音响自身的意趣以及音乐形式无穷之美，但谁敢说古典乐派作家的作品竟然与人的情感世界无涉而仅仅是把玩形式和游戏音响？又遑论把情感表达视为音乐美之源泉的浪漫乐派作曲家的作品！至于将理性控制置于首位的序列主义音乐，如勋伯格、贝尔格等人的作品，不也以其艰深难解的音乐音响曲折地表达着20世纪知识分子内心的痛苦与彷徨么？

第三，《反思》在论述中西音乐之区别时，还引用了沈恰先生的“音腔论”，说“中国音乐文化里的许多特质，在欧洲音乐里是阙如的，‘音腔’就是最明显的例子。”按“音腔”概念，即音过程现象，确实是中国音乐诸多特质之一，沈恰先生已对此作了很精彩的概括；但也请不要忘记，这种现象，不独为中国音乐所专有；在欧洲民间音乐里，例如在匈牙利民歌里，在苏格兰风笛里，在意大利乡间和捷克人民的日常歌唱中，都不难听到“音腔”现象的存在。如果我们承认欧洲民间音乐也是“欧洲音乐”的有机组成部分，就不能不承认，音腔“在欧洲音乐里是阙如的”这个结论是下得太不严谨了。

二、关于“表达方式”

《说明》中将所谓“表达方式”界定为作曲技法，并在多处将两者相提并论，如“上述作品的作曲技法和表达方式是不折不扣的欧洲音乐的”，“这些新音乐作品在音乐语言、体裁和表达方式上，基本是模仿欧洲音乐的”，“欧洲那一套音乐语言、体裁、器乐、声乐以至表达方式”等等。

刘博士在《反思》中承认，“在织体上，中国音乐有着自身的乡土味道，与欧洲的对位与和声、与无调或音列所形成的织体截然不同”，“欧洲音乐的写作技法，基本上是横向对位化和纵向的和声织体……中国音乐在本质上，基本是单声的”；并由此得出结论说：听冼星海的《黄河大合唱》和黄自的清唱剧《长恨歌》，“便立即会发现具有欧洲的和声及对位织体等新的风格，与中国音乐的织体与表达方式完全不同”。

按，即以刘博士规定的含义来理解，所谓音乐的“表达方式”实际上就是指音乐作品的基本构成材料以及将这些材料组合成为音乐作品的独特方式。但刘博士对“表达方式”中之“音乐

语言”一项的理解与表述不但语焉不详，而且有故意含混不清之嫌——因为所谓“表达方式”，除了和声、曲式、对位等构成要素之外，是完全应当将旋律、节奏、音色及其组合等基本要素也包括在内的，它们不但同样是构成音乐作品不可或缺的要素（这一点在中西音乐中是共同的），而且对于中国音乐来说，它们对音乐作品之中国气派的形成、中国风格的彰显、中国神韵的表达更为重要，更带根本性质。就连刘博士本人也不得不承认，中国音乐“基本是单声的”，而单声音乐离开了旋律、节奏、音色诸要素，还能剩下甚么呢？难道单有一个无旋律、无节奏、无音色的曲式或结构就能构成一部音乐作品么？刘博士应该知道，旋律，而且只有旋律才是中国音乐的灵魂；没有灵魂，没有动人如歌的旋律，哪里还有甚么“中国音乐”！

重要的是，这一点并不是刘博士的一时疏漏，而是他对音乐构成要素和表达方式作了整体性的片面理解使之然。因为他在《反思》中明明白白地说“尽管中国音乐的某些元素，如节奏型、音程、旋律型、乐器音色等，可以在新音乐里找到”，但他就是不把这些元素也列入他的音乐“表达方式”之中。欲问刘博士何以如此？其中自有深意存焉——原来，他把所谓“表达方式”死死限定于欧洲音乐的和声、对位、曲体之中，是支撑其所有理论框架的基本支柱；他的“表达能力”“美学基础”以及“评价标准”云云，无一不是以这种对于“表达方式”的偏狭理解为前提、为旨归的；一旦将旋律、节奏、音色这些东西也列入其“表达方式”之中，成为与和声、对位、曲式等欧洲音乐元素平起平坐的重要构成，成为评价中国新音乐的重要尺度，那么刘博士为《史论》所精心营造的评价体系和理论大厦也就轰然坍塌了！

由此可见，刘博士对所谓“表达方式”的概括与规定，在常识上根本违反音乐构成的基本法则，在方法上属于以少充多以偏概全、一叶障目不见森林，在理论上并无多少科学性可言。因此

不难想象，他的《史论》竟然以此为理论核心，用这种极其偏激的评价标准和感性目光来观察中国新音乐，所得出的结论之主观、武断、片面、扭曲也就不足为怪了。

三、关于“表达能力”

刘博士对“表达能力”并无明确界定，但从上下文看，似乎是指运用、驾驭作曲技法的能力。例如《说明》中说“在创作技法上，也就是表达能力上”；而表达能力“与作曲技法有直接关系——技法越卓越，表达能力越强”。就一般常识而言，作曲技法不过是一种工具、材料而已，属于形式范畴，其本身并无卓越与否的问题，例如你能说功能和声就一定比色彩性和声卓越，奏鸣曲式就一定比单三部曲式、变奏曲式、回旋曲式卓越？所以简单地说“技法越卓越，表达能力越强”，文字表述上的疏漏太过明显。实际上刘博士这里恐怕说的是“技法掌握越纯熟、越高超，表达能力越强”之意。

问题在于，如前所说，由于刘博士将“表达方式”死死限定在和声、对位、曲式等欧洲作曲技法之中，而将旋律、节奏、音色等重要元素完全排除在他的“表达方式”之外，因此，他对“表达能力”强弱的判断，便只有以欧洲的尺度为尺度、洋人的标准为标准了。实际上，即使欧洲人评价一首音乐作品，也从未将旋律、节奏、音色诸要素排除在外而只讲和声、对位和曲式的，因此刘博士所用者，并非国际通行的、在世界乐坛上得到普遍公认的“欧洲尺度”和“洋人标准”，而是一种经过刘博士主观意象精心加工过的变形的“刘氏尺度”和扭曲的“刘氏标准”。难怪他对中国新音乐作品（例如《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等）之表达能力的评判，是“以欧洲18、19世纪音乐作品的表达能力为蓝本”（《说明》中语）的，他所听到的当然满

耳都是欧洲和声、欧洲对位、欧洲曲式，而对弥漫整个作品的中国旋律、中国节奏、中国音色以及蕴含其中的中国精神、中国风韵、中国气象，则故意充耳不闻、视而不见了。在这种情况下，我们若还在期待刘博士能够得出甚么冷静而准确的结论来，岂非缘木求鱼乎？

问题还不止于此。《说明》声言："表达能力的强与弱，也属见仁见智之事，有一点是可以确定的：传世作品的表达能力应该是卓越的……但近现代作品的表达能力便难以确定其优劣了，中国新音乐作品便属于这一类。"这里有两个问题值得商榷：

其一，既然刘博士将传世与否作为判断作品表达能力强弱的标准，说明他终于承认人民的音乐审美实践及其历史沉淀的决定作用；本来，刘博士若能按照这个标准走下去，是足可引导他踏上正确的审美判断之路，得出公允结论的。然而令人遗憾的是，刘博士嘴上作如是说，一到具体的审美感知领域，他便不由自主地离开了这条道路，偏执地用自己设定的所谓"表达方式"这一主观标准取代了"传世与否"这一客观标准，故而将在中国人民中家喻户晓、在全球华人社会中得到高度认同、在世界乐坛上被广泛公认为中国专业音乐杰出代表的《黄河大合唱》及小提琴协奏曲《梁祝》等作品判定为表达能力不强的"模仿"之作。要知道，《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》以及钢琴曲《牧童短笛》等等，自它们诞生之日起至今，一直鲜活地存在于中国人民的审美实践中和音乐舞台上，长的已经传世了60余年，短的也已传世了40余年，就其纵横流布面的深广度和受众群体的数量而言，说它们已经成为真正传世的音乐文化精品一点也不为过；而且根据它们自身的艺术质量及其在当代音乐生活中流传趋势，我敢预言，即使再过50年100年，它们的艺术生命也不会就此终结，必将继续地、长久地"传"之于"世"。

其二，刘博士一方面承认"近现代作品的表达能力便难以确

定其优劣了”，并将中国新音乐作品也列入“这一类”，另一方面，他又对中国新音乐作品采取不负责任的态度，在不进行任何有根据的令人信服的艺术分析的情况下，武断评判其优劣，随意臧否其高下，进而得出所谓“抄袭”“模仿”“移植”的“三阶段论”，对近百年来的中国新音乐发展进程及其历史成就竭尽贬损之能事，而且将这一切做得如此轻而易举，如此粗暴轻率，这就不能不使他无可逃遁地陷入言行不一、自相矛盾的尴尬境地。

四、关于“美学基础”

刘博士对“美学基础”的界定也是令人叫绝的：他在《说明》的“表达能力”一节中居然说“在艺术上所达到的高度（即美学基础）”，将“美学基础”等同于“艺术上所达到的高度”，真是闻所未闻！刘博士既然承认自己是“中国人”，那么在中国人的母语汉语里，“美学基础”四字含义为何应当是有大致相同或相近的共识的，它一般是指潜藏于作曲家创作意识深处的艺术观、审美观和美学理想，与“艺术上所达到的高度”或“艺术成就”之类完全是两个不同的范畴。刘博士将两者混为一谈，实在是匪夷所思。

当然，刘博士也讲到了中国人的审美观和美学法则之类，并正确地指出：“中国音乐之美，在于其腔调……中国音乐腔调之美，是中国人经过长期的孕育和发展的美学上的成果，是与中国文化紧密结合在一起的，是中国古代音乐的基石。”但他笔锋一转，又说“20 世纪的新音乐把这块基石移开了，以为新音乐替代了中国音乐，这当然是假象，中国音乐腔调之美依然存在，只不过不是主流而已”。不知刘博士下这个结论，其根据何在？

刘博士推崇于会泳的一篇论文，但这篇论文研究的是民族民间音乐（主要是戏曲与曲艺）腔词关系而不是刘博士说的腔调关

系；既然对这篇论文推崇备至，却将论文的大标题中最重要的关键词搞错，实际上是把于会泳的研究对象和论题由“腔词关系”变成了“腔调关系”，并且以此作为《说明》中“美学基础”一节的核心论点而充斥全节，表明这绝不是刘博士一时之笔误——其治学作风之毛躁浮夸，也实在令人不敢恭维了！按“腔词关系”，是研究戏曲和曲艺创腔实践中“腔”和“词”的相互关系，也即唱腔、曲调与唱词、语言的相互关系；而“腔调”，在于会泳的论文中则是唱腔、曲调之统称——唱腔、曲调本是一物，何来“关系”？若于会泳九泉有知，对此真不知要做何感想！

不过，刘博士关于“腔调是中国古代音乐的基石”的论点还是揭示了中国音乐的根本规律的，当然这里的“腔调”，亦即西洋之 Melody 是也，对声乐作品说，作唱腔、曲调解；对一切音乐作品说，作旋律解——在这一点上，我与刘博士并无分歧。问题在于，20 世纪中国新音乐是否确如刘博士所说，将“腔调”这块中国音乐的基石“移开”了，或者说“不是主流”了？但凡粗知中国新音乐的人，都不会不知道，虽然中国作曲家借鉴欧洲专业音乐成果，运用西方和声、复调、配器、曲式等技法创作我们民族自己的交响乐、室内乐、合唱、歌剧、艺术歌曲、影视音乐乃至各种类型的民族器乐曲和群众歌曲，这是事实；但作曲家们在这样做的时候，自萧友梅、赵元任、黎锦晖、黄自以降，中经贺绿汀、冼星海、聂耳、江文也、丁善德、马可、马思聪、李焕之、朱践耳、陈培勋、罗忠镕、吴祖强、杜鸣心、张敬安、羊鸣、于会泳诸人，直至新时期的赵季平、金复载、陆在易、金湘以及“新潮”作曲家谭盾、瞿小松、叶小刚、何训田等等，一直就致力于将之与民族的审美习性、音乐趣味、听觉习惯乃至民族音阶、调式、律制等等有机结合的探索与实践，积数十年及几代作曲家之苦苦努力、不懈追求，方有中国新音乐近百年之辉煌，这也是不争的事实。只要人们具有健全的“音乐的耳朵”，平心

静气聆听实际音乐作品，就不难从中听到无处不在的各种具有华夏神韵的民族调式、音阶、节奏、音色和音调的鸣响，就不难听到浸透了民族风格、旋法、润腔以及丰富地域特色的中国旋律的动人歌唱；这一切，不但鲜明地、无可争议地体现在从《教我如何不想他》到《涉江采芙蓉》等艺术歌曲中、从《白毛女》《洪湖赤卫队》《江姐》到《原野》等中国歌剧中、从《宝莲灯》《小刀会》到《红色娘子军》《白毛女》等芭蕾舞剧中、从《海韵》《黄河大合唱》到《中国，我可爱的母亲》等大型声乐作品中，就连纯器乐作品，例如遭到刘博士粗暴贬斥的小提琴协奏曲《梁祝》、交响乐《长征》以及刘博士提到或没有提到的贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》、朱践耳的交响乐、瞿小松的《Mong Dong》、刘文金的二胡协奏曲《长城随想》，等等等等，哪一部作品不是渗透了中国“腔调”并在其中占据着“主流”地位？迄今为止，中国作曲家虽然引进了西方的多声概念和多声手法，但绝大多数作品都是用主调手法写成的，旋律在其中的灵魂作用和基石地位始终不可摇撼；即使某些用复调手法写成的段落，例如钢琴曲《牧童短笛》的A段，但它强调的依然是二部纵向叠置的民族化旋律的横向清晰进行。刘博士断言中国新音乐移开了“腔调”的基石并使之退居次要地位，实在是完全脱离中国新音乐作品实际状况的虚妄之词和欺心之论。

五、关于“新音乐”及其“无根”说

我本人十分赞同将20世纪中国专业音乐称之为“新音乐”，但有必要指出，“新音乐”的概念既不是刘博士，更不是我本人提出的，而是在20个世纪初就已出现，1938年2月，萧友梅曾以《关于我国新音乐运动》为题发表文章，就当时渐成气候的、作为“五四”新文化运动一部分的“新音乐运动”的方方面面阐

述了他的见解；不久，在抗日救亡的时代大背景下，“新音乐运动”作为一股不可阻遏的音乐潮流，便在中国大地上如狂飙突进，轰轰烈烈地开展起来——这已是后话了。我提出这个问题，无非是想提请人们尊重历史，尊重前人的创造，不可掠人之美也。刘博士在《反思》中用了不少篇幅来论证“新音乐”命名的合理性，好像有甚么人在反对他使用“新音乐”这一名称似的；其实，“新音乐”的理论和实践在大陆音乐界是尽人皆知的常识和事实，因此刘博士的这些笔墨纯属多余。

我所绝难同意者，是《反思》“甚么是中国的‘新音乐’”一节中关于中国新音乐“无根”的判断：“那些受过欧洲音乐教育和训练的中国作曲家，用那些欧洲19世纪的调性、和声、曲式来写作音乐，跟中国传统音乐毫无关联，从音乐语言、织体、曲式，以至术法不更应该称之为‘新’音乐么！这种‘新音乐’从来没有经过逐步演进的过程，完全是抄袭、模仿、移植的结果，可谓无根的音乐品种。”这段话篇幅不长，但却集中概括了刘博士及其《史论》的理论核心，因此有另撰专文详加探讨之必要。本文姑且指出三点：

其一，刘博士不应忘记，“那些受过欧洲音乐教育和训练的中国作曲家”，同时也是深深扎根于中华民族文化和音乐艺术传统肥厚土壤中的中国作曲家；他们不仅用“欧洲19世纪的调性（居按：‘调性’有时代和民族的差异么？请刘博士先把‘调性’的含义搞清楚之后再来谈论这个问题）、和声、曲式来写作音乐”，而且更用他们所钟爱、所熟知的民族调式、民族音阶、民族节奏、民族音色、民族旋律、民族风格、民族曲式、民族润腔和发展手法、民间多声（如支声复调）等中国传统音乐所特有的音乐语言来写作，并在创作过程中竭力探索将中西两种音乐表现体制有机结合使之产生“新质”的可能性；经过近百年的努力，这种可能性早已变成了活生生的现实，而这种“新质”，就是我

们所说的具有强烈时代感和鲜明民族性的中国“新音乐”。

其二，中国新音乐与中国传统音乐“毫无关联”么？如此说来中国新音乐只不过是欧洲音乐在东方神州的一块“飞地”？或者是从欧洲天空飘落到炎黄子孙母亲河上的一叶“无根”的浮萍？我完全相信，刘博士从《黄河大合唱》和小提琴协奏曲《梁祝》中听不到它们与中国传统音乐之间实际存在的深刻而明显的联系，可能是十分真诚的，但这除了说明他对中国传统音乐文化缺乏功底之外，却不能给他的“毫无关联”之说提供任何支持。

其三，中国新音乐“从来没有经过任何逐步演进的过程”么？那么中国新音乐是从树上长出来的？石头缝里蹦出来的？一夜之间从地底下冒出来的？还是万能的上帝忽然灵机一动亲手捏出来的？抑或干脆就是从刘博士聪明脑瓜里臆想出来的一个无始无终、无头无尾、来无影去无踪的“天外来客”？别的先不说，就以刘博士首创的“三阶段论”来衡量，从“抄袭”到“模仿”再到“移植”，这不就是一个活生生的“逐步演进的过程”么？如果刘博士所说“从来没有经过任何逐步演进的过程”是真理，只需“一阶段论”——从“抄袭到抄袭还是抄袭”——足矣，还要“三阶段论”这个劳什子作甚！由此可见，刘博士立论之自相攻伐、前后矛盾，实在到了无以复加的地步。对于中国音乐家来说，当年萧友梅等人提出的“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”的“国民乐派”理想，经过了几代人的艰苦努力和近百年的探索实践，由最初的“学堂乐歌”到后来的“新音乐运动”，经过50—60年代的“三化”讨论与实践以及“文革”中“样板戏”的是是非非，直到改革开放新时期音乐创作的全面复苏和“新潮”音乐的强劲崛起，尽管这当中无疑有前进、有曲折、有失误、有彷徨，更有许多留待今人和后人解决的疑难问题，但正如“天下黄河十八弯，奔流到海不复回”一样，中国新音乐的创造历程经历了萌生、发展、提高的不同阶段，从幼稚到成熟，由浅

近而深厚，聚沙成塔，集腋成裘，终于由涓涓细流汇聚为波涛汹涌的洋洋大川。作为中国音乐家，我们每个人都亲身经历了这百年沧桑的某一个或某几个阶段，甘苦备尝、冷暖自知，在我们当中，有一些才华横溢的前辈、师友、同行为了追求创造“国民乐派”宏伟理想的实现，献出了自己的青春和生命。因此，我们是中国新音乐百年历程的历史见证人，也是中国新音乐之是否“经过逐步演进的过程”的权威判断者；作为中国人一员，刘博士当然对此有说“否”的自由，正如我们对他的“否”也有说“否”的自由一样。至于其中的孰是孰非，我则抱有最充分的自信——公道自在人心，历史自有公论。

六、关于“具体肯定，抽象否定”

“具体肯定，抽象否定”是包括笔者在内的许多大陆学者对《史论》诸多评语之一。我等之所以作如是评，是因为《史论》在论及中国新音乐的具体作品时多有好评，态度平和，语亦友善；然而一旦离开具体作品作超拔论述和抽象议论时，刘博士之便以其“三阶段论”对中国新音乐之百年历程和整体成绩大肆贬损，态度傲慢，语多偏激。对此，刘博士在《说明》中搬出所谓“表达方式”“表达能力”来为自己辩解。在我看来，这个辩解是苍白无力的，因为他的“表达方式”“表达能力”之说恰恰是营造在沙滩上的理论大厦，一经严肃诘问便轰然坍塌。其理由本文已论列如上，此不赘述。这里且作一点补充：

刘博士在《说明》中有这样一段话颇有道理：“欧洲的那一套音乐语言、体裁、器乐、声乐以至表达方式是经过千馀年的演进、发展，是经过许多音乐家的突破性的创作而形成的……在传统的基础上，欧洲音乐家不断地随着时代而创新、突破，他们也吸收外来的营养，但一直以欧洲音乐文化为本。欧洲的音乐表达方式是扎根

于本土，在千馀年的历史里，一直在巩固、发展、突破着。”

我以为，这一段话的精髓在三个方面：一是肯定了音乐发展观，不妨以“发展论”名之；二是肯定了吸收外来营养的必要性，不妨以“借鉴论”名之；三是高举本土化的旗帜，坚持以欧洲音乐文化为本，不妨以“本土论”名之。这三点精髓，无疑为我们如何准确评价中国新音乐的历史和成就提供了一把钥匙——

我们若是坚持刘博士的“发展论”，那就顺理成章地肯定了一个基本事实，亦即中国的音乐传统或传统音乐不是一成不变的，更不应该将其发展步履限制在 19 世纪末 20 世纪初便令其裹足不前，中国音乐到了近现代同样存在着“随时代而创新、突破”的必要性和紧迫性；我们若是坚持刘博士的“借鉴论”，那就理直气壮地肯定中国音乐家借鉴欧洲专业音乐“表达方式”的必要性、合理性，不要因为在中国新音乐作品中发现欧洲音乐“表达方式”就大惊小怪，便以“三阶段论”斥责之；我们若是坚持刘博士的“本土论”，那就大张旗鼓地弘扬“民族化”，提倡音乐家多多学习民族音乐的灿烂传统，坚持“以我为主”，努力探索将外来因素与我国固有的传统文化有机结合的可能性，在新音乐作品中积极倡导民族风格，毫不迟疑地亮出“国民乐派”的旗帜，并坚持以“本土论”标准来衡量新音乐作品的成败得失——如果刘博士坚持以自己的这个“三论”为其理论支柱并将它贯穿始终，用这样的理论目光观察中国新音乐的百年历程，那么他的《史论》就完全可能是另一番景象，当然也不会有诸如“具体肯定，抽象否定”之类指摘了！

不知为何，刘博士好像故意跟自己闹别扭似的，这煌煌“三论”竟然在昙花一现之后便被弃置一旁，而以漏洞百出的“三阶段论”代之，宁不令人扼腕叹曰：悲乎，惜哉！

导致《史论》“具体肯定，抽象否定”之另一个可能的原因是，考察中国新音乐之百年历程，涉及各种体裁与风格的具体作

品成千上万首（部），限于资料收集的困难和时间的仓促，很难逐首一一审听分析，于是只好借助大陆学者的成说，当一回“文抄公”了事。这就是《史论》在论及具体作品时其评价何以多与大陆学者相似或相同的原因所在。即使对其中的重点作品，也至多大致听听音响、看看谱子，并未作深入细致的艺术分析。我可以举一个典型例子：小提琴协奏曲《梁祝》是中国新音乐的代表性作品，刘博士无论在《史论》中还是在《说明》和《反思》中，对它议论最多，批评最烈，把它作为“模仿”阶段的代表作。然而我敢断言，刘博士并未对它作认真的音乐分析，不然他就不会在《说明》中说出这样的话：“在表达方式上，这首乐曲是模仿欧洲 18、19 世纪古典乐派与浪漫乐派的奏鸣曲体，在体裁上既缺乏奏鸣曲体的严格结构，缺乏有机地发展，缺乏调性上的变化，也缺乏旋律上与节奏上的对比。”尤其令人咋舌的是，刘博士竟然声言，它“在表达能力和在艺术上所达到的高度上，既不及黄梅戏唱腔，也难以与 18、19 世纪‘经典’小提琴协奏曲相比”。把小提琴协奏曲《梁祝》与黄梅戏唱腔扯在一起，这在刘博士，可算得是一大发明；但对于所有熟悉《梁祝》和黄梅戏的中国音乐家来说，却是真正的莫名其妙！但如果将“黄梅戏唱腔”换成“越剧唱腔”，人们一定会茅塞顿开——原来，刘博士将《梁祝》音调素材的来源——起源于江浙一带的越剧，错当成另一剧种、流行于安徽一带的黄梅戏了！须知，两者在音乐戏剧性的构成以及语言、旋律风格上差距之大，何可以道里计！本来，刘博士对中国戏曲文化知之不多，尚可理解，也不可怕，从今往后虚心学习就是了；但以不知为知之尚不自知，这就十分可怕了；从这里出发还要“义正词严”地批判新音乐百年历程中的“欧洲中心论”，还要指责大陆作曲家不重视民族音乐，这就不但可怕，而且也相当可悲了——当然这不仅是刘博士个人的悲哀，更是中国新音乐史学界的悲哀。

七、关于“民族风格”和“国际标准”

倡导“本土论”的刘博士，在论及民族风格时忽然改换了理论立场，摇身一变成了“世界主义者”，在音乐价值判断上极力鼓吹所谓“国际标准”。他在《反思》中说：“对欧洲作曲家来说，在音乐作品里保存民族风格，从来不是一个问题，原因是个人风格或风格的个性化，人们称之为‘原创性’，比艺术的创造性更为重要……对欧洲人而言，莫扎特的音乐是否有明显的奥地利风格，或贝多芬是否有明显的德国或佛来芒风格并不重要，重要的是莫扎特是莫扎特，贝多芬是贝多芬。”这段话里包含着一系列似是而非的问题。

首先，民族风格对欧洲作曲家来说“从来不是一个问题”么？俄国格林卡以及其后的俄罗斯“强力集团”是干什么吃的？格林卡毕生所追求的，就是使当时的俄国乐坛彻底摆脱意大利歌剧和法国音乐的阴影，在俄罗斯创立自己的“民族乐派”；他的理想后来经过“强力集团”作曲家们的不懈探索和顽强努力才得以实现，俄罗斯“民族乐派”才得以在国际乐坛上独树一帜。在欧洲其他地区，如北欧作曲家西贝柳斯、格里格，东欧作曲家肖邦、李斯特、斯美塔那，等等，他们在本国乃至欧洲音乐史上的地位仅仅是因为“他是他自己”而与该国民族风格的确立与发展没有关系么？再以歌剧创作为例：当早期意大利歌剧风格风靡整个欧洲的时候，法、德、英、俄诸国作曲家们所殚精竭虑要顽强突破的，正是这种意大利风格，以求在歌剧领域确立本国的民族风格，实现歌剧艺术的“本土化”；正是由于这些作曲家对于民族风格孜孜不倦的追求与探索，才有了日后繁荣成熟的法国歌剧、德国歌剧、英国歌剧、俄罗斯歌剧以及东欧、北欧诸国的民族歌剧。到了19世纪下半叶，瓦格纳的“乐剧”和他的“未来

戏剧”理论已经风靡整个欧洲，意大利的“瓦格纳主义者”也纷纷抛弃本国深厚的歌剧传统争相仿效乐剧风格；而歌剧大师威尔第在对传统编号体歌剧进行实质性变革的同时，毅然坚持意大利歌剧的特性和自己的创作个性，始终将歌唱性旋律置于歌剧音乐表现体制的首位，于是才有《阿依达》以及后来的不朽名作《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》。

其次，欧洲音乐家张扬作曲家的个性、个人风格是很对的，但个人风格与民族风格不是一个层面的问题，它们之间存在着深刻联系，但也有重要区别，既不能混为一谈，更不应将两者对立起来，用个性、个人风格来代替、取消或否定民族风格的实际存在。以柴可夫斯基为例：柴可夫斯基是国际乐坛公认的世界级作曲大师，但他为什么未被公认为俄罗斯“民族乐派”的代表？难道柴可夫斯基的音乐没有鲜明的个人风格么？难道柴可夫斯基不是“柴可夫斯基”么？

又其次，中国作曲家对于民族风格的追求，从来就是自觉的、一贯的。即以歌剧创作而论，被称为中国歌剧滥觞的黎锦晖的儿童歌舞剧《小小画家》《麻雀与小孩》等，在20世纪20年代初问世时便带有鲜明的本土化特征；后来的秧歌剧，更是从陕北民间歌舞秧歌中发展起来的；直至《白毛女》的诞生，中国歌剧才较好地解决了借鉴与继承、将中西音乐元素有机结合以表现复杂的戏剧情节和人物的任务。中华人民共和国成立之后，《小二黑结婚》《刘胡兰》《洪湖赤卫队》《草原之歌》《望夫云》《刘三姐》《红珊瑚》《江姐》等一系列优秀剧目的相继出现，比较成熟地解决了中西音乐融合的问题，把中国歌剧民族化、本土化、现代化进程推向了一个新阶段，使歌剧这一原本是外来的音乐戏剧形式在中国人民中深深扎下了根。相信这些事实恐怕连刘博士也是否认不了的。如果人们从钢琴曲《牧童短笛》、小提琴协奏曲《梁祝》、大合唱《黄河》、群众歌曲《义勇军进行曲》、

艺术歌曲《玛依拉》、电影音乐《红高粱》以及朱践耳的交响曲、马可的歌剧、彭修文的民族管弦乐里听不出其中鲜明的民族风格，感受不到它们对于中国传统音乐的积极继承和创造性发展，那只能从别处找问题了。

再次，就我本人而言，我并不一般地反对刘博士用所谓“国际标准”来评价中国新音乐作品；事实上，在信息高度发达的当今世界，音乐评价的国际标准不但客观存在，而且也是必不可少的，例如中国作曲家频频参加国际作曲比赛并获奖，就是一个典型例子。我所坚决反对的，是刘博士的以下做法：

一是一提“国际标准”，就拿中国作曲家和中国作品同欧洲专业音乐的大师级人物和他们的经典作品比较，并据此得出刻薄的结论；须知，倘若用这个标准来衡量，不用说中国作曲家目前难以与其比肩而立，就连欧美诸国的绝大多数当代作曲家，也是无法与之相比拟的，但这并不说明这些作曲家的创作水准还处在所谓“抄袭”“模仿”“移植”阶段。

二是一提“国际标准”，就用纯粹的“欧洲音乐的表达方式”来剪裁一切，衡量所有的中国新音乐作品。事实上，中国作曲家对于西方音乐表现体制的运用，存在着极为复杂的情况，在借鉴的深度与广度方面呈现出多样性面貌。例如，在黎锦晖的儿童歌舞剧、延安秧歌剧、中国新歌剧里，对于西方技法的运用方式与程度，就大大不同于交响乐、室内乐、艺术歌曲、合唱这些音乐体裁；对此如不详加分析，便绝难得出客观公允的结论。刘博士的许多错误，便是因此而起。即使就那些借鉴西方技法较多、程度较深的新音乐体裁，也绝不能将事实上早已存在于其中的中国音乐特有的表达方式根本排除在音乐评价体系之外。例如我们评价小提琴协奏曲《梁祝》，不光要看它的和声、复调、调性布局和奏鸣曲式运用得如何，更要看它的旋律、节奏、音色及其戏剧性展开手法乃至独奏小提琴的演奏法等等是否完美地表现了作品

的创意，是否将梁祝爱情悲剧展现得美丽悱恻、楚楚动人，是否体现出民族的精神气质和中国音乐的特殊韵味等等。单就这些方面的审美评价而言，根本不需要，也并不存在甚么“国际标准”，对此具有权威发言权的，只有中国作曲家自己和作品的广大欣赏者——中国听众。遗憾的是，刘博士实行“鸵鸟政策”，对此一概采取听而不闻、视而不见的态度，除了归咎于他的偏见，很难作别的解释。

三是我反对刘博士离开中国国情，根本不顾中国新音乐仅有百年历史、目前尚处在蓬勃发展过程中这一事实，与已有数百年历史的高度发达的西方音乐文化作过份简单而直接的对应与比附，这就不能不诱导他得出妄自菲薄的结论。再说中国当代作曲家也不至于不堪到仅仅停留在对西方音乐的“移植”阶段，“海外兵团”谭盾、瞿小松、陈其纲、周龙、陈怡、许舒亚、徐纪星诸人，以及目前仍在国内的郭文景、叶小刚、何训田诸人，他们的作品即使在欧美也得到了国际乐坛的公认；而朱践耳的交响乐、陆在易的合唱、金湘的歌剧《原野》、施光南的歌曲创作、赵季平的影视音乐，等等，即使用刘博士的“国际标准”来衡量，与当代西方大多数作曲家的同类作品相比也毫不逊色。为甚么刘博士对中国作曲家就采用“双重标准”而加以苛责、表现出令人瞠目的傲慢态度呢？

八、关于新音乐史家之胆、学、识

从事新音乐史的研究，既是一个光荣而高尚的职业，同时也是一项十分复杂而艰苦的工作。说它光荣而高尚，是因为它担负着研究历史、评价得失、总结规律并使之成为全民族的精神财富以警示今人、启发来者的崇高使命；说它复杂而艰苦，不仅是指资料收集过程、整理过程以及研究过程的复杂而艰苦，它也对研

究者的音乐和史学两方面的专业技能、个人学养、知识储备、科学精神等综合素质提出了近乎严苛的要求，而这些综合素质的养成和获得，不经过长期、艰苦、系统、严格的训练和学习是绝难达标的。正因为如此，我对新音乐史家和他们的学术研究工作历来充满了神往之情和深深的敬意。

中华民族具有深厚的光荣的史学传统。征诸历史，我想对新音乐史家的要求纵有千条万条，概括起来无非是胆、学、识三条。胆者，学术之大胆无畏是也。一如太史公司马迁之秉笔直书，敢于直面惨淡人生、严酷历史，即使枉受宫刑也不堕其志。学者，学术之修养学问是也。古今中外之音乐史实，务必得其真；文史哲之综合素养，务必穷其理；实事求是之科学精神，务必行之笃。识者，学术之睿智卓识是也。以独具之学术眼光，善于在纷繁复杂的历史现象中由表及里、去伪存真，总结规律，提取学理，见人之所未见，发人之所未发，言人之所未言。三条之中，学是基础，是核心，是根本。无学之胆，鲁莽妄为也；无学之识，浮言妄说也。然而无胆之学少风骨，无胆之识多庸常；无识之胆皆皮相，无识之学难有纲。只有三者皆备，方能成为史学大家。治史之难，由此可见一斑。

当然，我们不能这样来苛求刘博士，正如我们不同意刘博士用贝多芬来苛求中国作曲家一样。但治史者，不能不讲胆、学、识，正如作曲者不能不讲技法、能力、成就一样。用这个标准来衡量大陆的新音乐史家，其中一些人欠缺的是“胆”和“识”。用这个标准来衡量刘博士的《说明》《反思》以及这两文竭力为之辩护的《史论》，我觉得它们所缺欠者，正是作为治史基础、核心和根本的“学”；而一旦于“学”有缺，则“胆”“识”两亏矣。

原载《人民音乐》2000 年第 8 期

建立以人为本的音乐发展观

——关于“20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”问题之我见

在即将进行世纪大转换的当口，对20世纪中国音乐发展道路作一番整体性的回顾与反思，实在是一项十分及时而紧迫的重大学术举措。因为在这个问题上，音乐界，尤其是音乐理论界众说纷纭，分歧尖锐，由来已久。远的不说，新时期以来音乐界在这个问题上的“交火”已有多次——1986年的兴城会议上已经接触到这个问题，但没有机会作展开式的讨论；后来音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部召开会议，提出中西音乐的“元约定可靠与否”“现约定正确与否”这两个议题供大家讨论，与会者各抒己见，持论多相左，但尚未正面交锋；最近前辈学者冯文慈、青年学者邢维凯两位的论文的先后发表，在理论界激起轩然大波，一场大规模论战似乎势在不免。这种情况下，《中央音乐学院学报》《中国音乐学》《中国音乐》等单位联合发起这次研讨会，为各种不同意见的充分发表和坦率争鸣提供了一个自由宽松的论坛，我相信理论家们是一定会在这场讨论中畅所欲言、求同存异，进而集思广益，逐渐接近真理的。我有幸“躬逢其盛”，又被邀请发言，于是且从音乐与人的相互关系这个角度，来谈谈自己的一孔之见罢。

人是创造音乐和推动音乐发展的唯一动力

“音乐是人创造的”——这似乎是一个最基本、最平凡的常

识；也许是因为它太平凡、太简单的缘故，就像人之需要呼吸一样，以至于常常被人们忽略不计，久而久之，就容易产生一种错觉：似乎呼吸之于人，并不是人所必需的。我们在音乐与人的相互关系这个问题上，同样也存在着类似的错觉。

当我们谈到音乐的起源这个问题时，人们尽可举出“劳动说”“模仿说”“游戏说”或其他什么学说来证明自己的正确，但所有这些学说，却无一不是以承认这样一个基本事实为前提的：音乐是人创造的，人是音乐的造物主。不要以为承认这一事实是一件轻而易举的事情；因为，承认了这样一个事实，必将会给我们的讨论带来下面一系列革命性的结果——这就等于将我们的讨论建立在以人为本的音乐发展观的科学基础之上，也就等于承认了人是创造音乐和推动音乐发展的唯一动力，等于承认了人在音乐发展全部历史中主体地位的不可摇撼。

因此，既然音乐是人为着自己的需要而被创造出来，也是人为着自己的需要而存续而守成而发展而变化的；那么，任何一种音乐风格、观念、语言、技法、传统以及蕴含于其中的人文精神，它们在历史进程中发生、发展、演变的任何一件事实，也就都可以从人的自身需要及其时代变异中获得合情合理的解释了。

是的，人的需要及其时代变异对于音乐发展的影响远比人们想象的要深刻得多，也曲折得多，而且一个民族（尤其像中华民族这样一个具有多元文化来源和深厚文化积淀的超大族群）之深藏于某些音乐表层结构的音乐传统和美学精神，往往具有更超然、更稳定的性质，但其形成与发展的根本奥秘或促成其变化的内在驱动力，却必须深入到政治、经济、文化诸条件无穷变化的动态结构之中去寻找。换言之，正是由于政治经济诸条件的变化，才促成了人对音乐的需求变化；正是由于人对音乐产生了新的需要，才促成了音乐诸领域和音乐传统的发展变异。

古今中外一切音乐事实都已证明必将继续证明，人类所创造的音乐永远是以人为本的音乐，永远都是为人而存在、以人的需要为其一切前提的音乐。在这个问题上，人对音乐的态度历来是绝对地“召之即来，挥之即去”，相当地“自我中心”，相当地实用主义，甚至相当地“专制”——凡是符合“我”的需要的音乐，已有的，则取之、用之、享之，没有的，则拿之、借之、造之；凡是不符合“我”的需要的音乐，可堪改造者则改之，不堪造就者，或存之、供之，或干脆加以废之、弃之，没有半点温情主义可讲。所谓“李杜文章百口传，而今已觉不新鲜，江山代有才人出，各领风骚数百年”，是什么意思？李白杜甫，一为诗仙，一为诗圣，乃中国文苑诗坛万世景仰之泰斗也。但后人若永远对此顶礼膜拜，永远奉为圭臬，永远小心翼翼地跟在李杜后面亦步亦趋，作固守传统的孝子贤孙，哪里还会有后世之宋词、元曲、明清小说，哪里还会有苏东坡、辛弃疾、陆游、关汉卿、曹雪芹、施耐庵、罗贯中、吴承恩和他们的千古杰作，哪里还会有20世纪新文艺的强劲崛起！“而今已觉不新鲜”，这里说的正是人的艺术趣味的发展变化，必然对艺术自身提出各种变革的要求，从而引起艺术观念、风格、样式、语言和技法等领域的嬗变、更迭与更替。古人尚且打出了“江山代有才人出，各领风骚数百年”这面极具革命性的大旗，对传统表示出一种富于创造精神的大不敬，为什么到了今天，我们的理论家反而变得谨小慎微起来，透出不应有的冬烘气？

其实，这里说的岂止是诗，音乐又何尝不是如此？音乐历史上的新陈代谢，吐故纳新，来来往往，生生死死，沉浮兴衰，枯荣成败，每日每时、每时每刻都在永不停顿地发生着；将死未死之际终于去了，方生未生之时终于来了，一如红日西沉、月上东山那样寻常，那般自然，那样千古不变。试问：当年那令孔老夫子“三月不知肉味”的《韶乐》，那曲高和寡的《阳春白雪》，

那令钟子期、俞伯牙故事流芳百世的一曲《高山流水》，那被人描述得妙不可言的“余音绕梁，三日不绝”和“引商刻羽，杂以流徵”之类，而今竟何在？还不是在浩浩渺渺的历史尘埃中消失得无声无息、无影无踪了么！空留下——生花妙笔，描写断片，让人望文思乐，浮想联翩……

我们究竟应当为此而衷心庆贺辩证法的胜利，还是应当为此而诅咒历史对于传统的无情？我们究竟应当为《韶乐》《阳春白雪》《高山流水》等等之失传于世而怨天尤人，还是应当为后世之无数新音乐的崛起而高奏凯旋？

只要我们承认人是音乐的造物主，只要我们承认以人为本的音乐发展观，这些问题的答案也就不难从中导出了。

在人与音乐相互关系问题上否认这一基本事实，企图把音乐从其对于人和人的需要的强烈依附关系中单独抽取出来，将它蒸发为一种超乎一切物质条件和人的需要这类精神条件之外或之上的超稳定结构，变成一种让人为之顶礼膜拜的音响图腾、一种神化偶像，甚至不惜要求人们牺牲现时的审美需求，放弃活生生的音乐创造，堵塞一切新鲜的源头活水，转而皈依那种早已被历史逻辑、生活逻辑和审美逻辑扬弃过的过时的僵化的所谓“传统”，这是一种典型意义上的削足适履，是真正的理论上的异化——把人与音乐的关系、造物主与创造物之间的主次关系、主从关系完全而彻底地颠倒成：人为音乐而存在，人的需要以永恒不变的音乐“传统”为前提。

这当然是颇为滑稽的，就像马克思所批评的黑格尔是用头手倒立看世界一样。

无论这种“理论”抱有何种纯洁动机，披上何种美丽包装，染上何种神圣色彩，引来何种高明论据，都不能使其“柔软的下腹部”变得稍稍坚硬起来。因为它的观念、方法和结论之与人类全部音乐历史常识彻底相背逆的事实确实是太过明显了。

20世纪中国音乐史是人写的，也是为人而写的

我们不必征引太过久远的历史，只需回头看看近百年来的音乐现实便可以发现，整个20世纪中国近现代音乐的波澜壮阔，竟是谁主沉浮？答曰：当然是人，是千千万万亲身参与伟大人民革命斗争的中国各族人民。他们不但创造了中国音乐史上最辉煌的现代篇章，而且也在这场伟大的斗争中实现了中国音乐从古典型、传统型向现代型的伟大战略转变。可以毫不夸张地说，20世纪中国音乐，就这一战略转变的速度、广度与深度而言，就中国音乐家在艺术创作上所达到的成就而言，就这百年之间所诞生的音乐作品被人民群众所接受的程度和它们在现当代中国社会音乐生活中的影响和地位而言，综观上下五千年，环顾纵横几万里，可曾有任何一个历史时期（包括一直被史家引为自豪的唐代音乐）能够与之比肩、可堪相提并论么？也许这样说太过抽象；那就举一个小例子罢——在古代，《下里巴人》应当算是非常有影响的通俗音乐作品了，然而它在郢都的和者仅数千人而已；对照今日之《义勇军进行曲》、小提琴协奏曲《梁祝》、大合唱《黄河》、歌剧唱段《北风吹》《洪湖水浪打浪》《红梅赞》喜闻乐见者的成千上万，两者的差别何啻天壤！

因此，我们完全可以自豪地当仁不让地宣称，20世纪是中华民族有史以来在音乐上发展速度最快、变化最大、成就最高的一个世纪，尽管在这个世纪的某些时期或某些局部曾经出现过许多令人痛心的事实，例如在一个相当长的时期内对于所谓“盲目崇洋”“全盘西化”“洋奴哲学”持续不断的无端指责与批判。历史已经证明，这些无端指责与批判恰恰反证出，20世纪中国音乐的发展道路在总方向和总战略上是正确的，除此而外，根本不可能有第二条道路，更不可能有更好、更完善、没有任何遗憾、笔

直了又笔直、纯粹了又纯粹的所谓“康庄大道”。否则，如果历史允许从头再来的话，我真想让那些说20世纪中国音乐“走错了路”的理论家们给我们演示一下，他们所主张的唯一正确的道路到底是什么样子，至少，迄今为止没有任何一位理论家能够为我们切实描绘一下他心目中20世纪中国音乐的理想图景。光指责这个或那个“不是真正的中国音乐”是易如反掌之事，关键是请明确说出“真正的中国音乐”应当是什么样子，并请拿出能够代表其美学理想的“真正的中国音乐”的样品来。这样我们的讨论才是有的放矢的，否则就陷入所谓“价值相对论”，变成公说公有理、婆说婆有理了。

所以说，除非某些理论家们有足够的论据证明，本世纪以及“五四”以来，中国政治经济领域的新民主主义变革进程从根本上就是一个时代错误，还不如回归到满清时代来得更符合所谓的“中国文化理念”或“中国人文精神”，那么，他们又怎么能够证明，作为新民主主义革命之有力一翼的“五四新文化运动”，给中国乐坛带来的巨变竟然是灾难性的和“全盘西化”的；他们当然更无法证明，处在国破家亡边缘的中国人民，如果不以《义勇军进行曲》《黄河大合唱》《游击队歌》《大刀进行曲》这类被某些理论家目为“不是真正的中国音乐”的音乐来发扬蹈砺，发出抗日救亡的呐喊，一部中国近现代音乐史居然就会变得更加威武雄壮起来，整个三四十年代的中国音乐现实居然就会同亿万人民的民族解放斗争发生更为紧密的血肉联系。

至于在改革开放的今天，我们暂且把能否独独在音乐领域坚守传统城池，毅然拒绝西方音乐的再次侵袭，以保持中国音乐的种族纯洁性这个问题置于一边，单单问一句：在市场经济条件下，让众口难调的亿万人从此只吃中国传统音乐一道菜，是否太过专制，太不人道？其口味、营养是否也太过单一？古人尚且知道“乐者乐也”，音乐的功能之一是供人娱乐，因此具有强烈的

主体选择性，尤其是在人的审美需要多元化、音乐的娱乐功能得到彰显的今天，再去强迫人们去唱“忠字歌”，跳“忠字舞”（此“忠”乃忠于“传统”之谓也），行吗？在音乐上采取这类强制性措施以达到整齐划一的目的，古来就难，如今恐怕就更加行不通了。谓予不信，理论家们何妨一试？

从这个意义上说，20 世纪的中国音乐史是全体中国人民写的，也是为了全体中国人民而写的；萧友梅、王光祈、黄自、刘天华等一批新音乐运动先行者的所作所为，不过是上承天意，下符民情，顺乎时代潮流，合乎艺术规律，实乃势所必然之壮举，天经地义之盛事；倘若将此谓之曰“整体性的战略失误”，毋乃“整体性的目光偏斜”耶？

我们不是大谈传统么？中国历来倒是有别一种传统，叫作“存天理，灭人欲”的儒家传统。这个传统，怎一个厉害了得！为了某种理念，可以置人的一切正当欲望于不顾，只要与“天理”或不合或相悖，便不惜剿灭之、扼杀之。这种传统，源远流长，至今不绝。在音乐上也是如此：为了保卫某种传统理念的威权，不惜灭杀一切鲜活的音乐事实，而根本不顾它们是否受到人民群众的喜爱与欢迎。表现之一，是前一个时期有人将新潮音乐与流行音乐一并宣布为“怪胎”，必欲置之死地而后快；表现之二，是为了保卫中华音乐传统之不受外族音乐“污染”及“全盘西化”之苦，宣布《牧童短笛》《黄河大合唱》及小提琴协奏曲《梁祝》等一批中国作曲家的原创杰作为“不是真正的中国音乐”。有趣的是，尽管某些理论家的高超理论沸沸扬扬已积有时日，但被他们彻底否定了的那些中国音乐杰作却依然在中国乐坛上接受亿万音乐爱好者的由衷欢呼，被喜闻乐见了数十年。一种音乐理论脱离国情、脱离现实、脱离听众到如此不可思议程度，还在那里顽强苦撑，这才是真正的不可思议。

传统就是现在

一些理论家忧心忡忡，以为20世纪中国音乐进程将中国音乐的宝贵传统抛在一边，甘于“全盘西化”，真有一种中华大乐香火难续、炎黄传统礼崩乐坏的深深忧思拍打着他们的胸膛。试问：情形果真如此严重么？

其实，音乐传统一点儿也不神圣，它不过是人的音乐创造经过长期积淀之后逐渐形成的一个比较稳定的价值取向和审美定势而已。它同传统音乐一样，都是人的创造物，都是为人所拥有、所享用、所规定的东西；它既然可以被人创造出来，自然也可以被人所充实、所改变、所扬弃。是的，传统一旦形成，它当然要对人的审美行为发生反作用，当然要从具体的时代环境中蒸腾开来，按照自己的轨迹发展下去，从而获得更为阔大的生存时空；但从根本意义上说，人的即时创造、人的现实需要、人的当下趣味，对于传统而言永远是第一位的、决定性的，永远是现实的人决定对传统的取舍，而绝不是相反。

令我大惑不解的是，为什么人们要把传统理解为一种永恒不变的存在？听说人们非常赞同“传统是一条河流”的论断，那么以中国音乐传统的深广阔大而论，它一定是一条由万千涓涓溪流汇聚而成的泱泱大河了，一定是一条经过九曲十八弯不舍昼夜奔流不息的莽莽巨川了，一定是不断有源头活水加入，因而是一个始终处于不断运动不断变化和不断扬弃中的动态结构了；事实上，正是由于中华民族历代子孙根据自己的需要不断进行新的创造，中国音乐传统和传统音乐才得以在这种不舍昼夜的辩证扬弃中不断吐故纳新，才保持住自己的旺盛生命力的，才让我们的理论家们有了誓死捍卫的对象的，否则，这条河流或者早已发出腐臭（焉不知“流水不腐”之理?），或者早已干涸，早已在历史烈

日的烧烤下蒸发殆尽了。因此我百思不得其解：为什么人们偏偏要把传统看成是一旦形成便凝固不变、既无上游也无下游、斩头去尾、不吐不纳、无增无减的一潭死水？为什么人们就不能接受"传统由发展而来，也要发展下去""传统就在现在"这一最基本的辩证逻辑？难道这里存在什么难以为常人所理解的玄思妙想么？

我觉得特别难以理解：一些理论家在斥责《牧童短笛》《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等等"不是真正的中国音乐"时，为什么对其中的西方影响如此敏感，而对弥漫其中、浸透骨髓的中国音乐传统因子和现代神韵，其反应却何以如此迟钝，甚而至于毫无感觉呢？否则，他们又是凭什么来判定这些作品"不是真正的中国音乐"？

毫无疑问，传统既要保存，更要发展。的确，我们过去在珍视传统、继承传统、保护保存传统音乐精髓方面做得很不够，存在着许多缺憾，这是事实。因为保护传统音乐遗产使之生命力得以延续，同样是中华民族整体文化建设的需要，也是现时代中国人民审美实践的需要。尤其是某些专业音乐研究机构（如中国艺术研究院音乐研究所等）和表演团体（如中央民族乐团、中央民族歌舞团等）在保护、保存、研究、演出传统音乐方面负有重大责任；在几个大的音乐院校中，重视并采取一系列实际步骤保存、保护、弘扬我国优秀传统音乐，包括在有关专业的课程设置中增加传统音乐课程（民歌、戏曲、民间器乐、说唱，甚至包括工尺谱、减字谱）也是极为必要的。据我所知，目前许多音乐院校一般都开设了传统音乐课程，但走过场者、浮皮潦草者、混学分者居多，学校、教师、学生、家长四方面都不重视，根本学不到东西，这是非常危险的。现在有些年轻音乐家，轻视甚至鄙弃民族音乐的风气很盛，对传统知之甚少，甚至连一首简单的民歌也唱不出味儿来。这当然是不幸的。从这个意义上说，我十分赞

同一些理论家对所谓“欧洲中心论”的批评，他们的某些呼吁与建议应当受到有关方面的重视。

但我仍坚持我在1986年兴城会议上的观点，即我们对“欧洲中心论”的批判，应当小心地限定它的适用范围，并且实事求是地估价它对20世纪中国音乐进程的影响程度。说“欧洲中心论”对本世纪以来的中国音乐有消极影响，在各个不同领域有程度不等的表现，都是可以接受的，因为这个估计符合历史事实；但若因此而全盘否定整个20世纪的中国音乐走向，全盘否定现代中国音乐的基本格局，把一部20世纪中国音乐史描写成“欧洲中心论”泛滥成灾的历史和一部“全盘西化”史，则无论在理论上还是在实践上都是不可取的，因为这个估计不符合历史事实。同样地，从萧友梅、王光祈、黄自以降，近百年来我们在融进西方音乐文化成果发展传统方面也做了艰苦的创造和努力，其成就举世瞩目。我们如果从《义勇军进行曲》《牧童短笛》《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等20世纪中国音乐杰作中竟然听不到中华音乐传统生命力的延续及其顺应时代潮流的发展，那这种讨论问题的立场和态度就十分令人生疑了。

记得郭乃安先生有一篇论文，题目就叫《音乐学，请把目光投向人》，先生在这篇论文中说得好，“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人”；“在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人”；“人是音乐的出发点和归宿”。我想，问题再明显不过了：离开了人的因素、人的需要、人的创造和人对一切音乐事实的推动，再高明的理论也就失去了它的人本关怀，也就根本解决不了任何实际问题。

问题在于，无论作为一个精神主体还是作为一个实践主体，也无论作为个体的人还是作为群体的人类，人的音乐创造和审美活动总是在具体的历史环境中进行的，总是受着各种主客观条件

的制约。然而，即使是在中国封建社会这种超稳定的社会结构中，中华民族的音乐实践活动也不可避免地受到外族、外域音乐实践的影响，从而使中华音乐传统呈现出斑斓多姿的风貌；而中国传统音乐对于人类音乐艺术的贡献，更是尽人皆知的。一部中国古代音乐史早已证明，汉族同少数民族、中华民族同外域外族之间的双向音乐文化交流，数千年来源远流长，绵延不绝，从未间断；因此，所谓“音乐艺术的种族纯洁性”命题，即使在封闭保守的封建社会也是一个假命题；更何况到了近现代，人类历史的演进法则和科学技术的飞速进步，使严格意义上的地域封闭和各民族之间的相互隔绝早已成为不可能，世界各国、各民族之间的文化艺术交流（尽管这种交流在其早期阶段也伴随着铁火与血腥）每日每时都在或隐或显地进行着，在这种情况下侈谈“种族纯洁性”，即使在最善意的理解上也是一个乌托邦式的幻想。

在当代条件下的专业音乐创作领域，强行要求作曲家收回投向世界的目光，将其创作观念、风格、语言和手法严格限制在中国传统音乐规范的圈子内打转转，甚至连和声、曲式、配器乃至西洋乐器都须一律排除在外，否则就是“全盘西化”，写出来的作品就“不是真正的中国音乐”——恕我直言：这种做法实在是愚蠢的；老实说，1949 年后十多年中不断有一些自以为高明的音乐界领导人曾经多次这样主张过，也借助肃杀的政治气候和强大的行政手段极力推行过，其结果除了为当代音乐创作和音乐生活念起紧箍咒之外，只给 20 世纪中国音乐史留下了一段惨痛的回忆。谁知过了若干年之后旧话重提，老戏新演，所不同者，却是换了一批穿着新奇服装的新演员，而旗帜上用斗大的字书写的，也由当年的“为革命服务”“为政治服务”“为工农兵服务”改换为“为传统服务”了。正是：新老演员一出戏，新翻尽是旧时语；两彪人马合一军，只为“传统”来复去。

这倒提出了一个发人深省的问题，留待大家去思索。

关于世界文化之未来走向问题，马克思和恩格斯在著名的《共产党宣言》中早就科学预言："过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能。于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。"（《马克思恩格斯选集》第一卷第243页）中国音乐在20世纪的全部历史无可辩驳地证明了这一点，在对待传统问题上被人们奉为楷模的日本、印度诸国音乐发展的历史当然也不可能是例外。我对日本和印度音乐毫无研究，但仅从我们能够公开接触到的这两国的当代专业音乐文化面貌来看，西方音乐对它们的影响其实并不在中国之下，只不过它们在保护保存民族音乐遗产方面较之我们有更清醒的认识、更完善的措施和更长远的规划，因此更具战略眼光罢了。

因此我以为，在音乐学各学科倡导以人为本的科学精神，建立以人为本的音乐发展观，是使我们这场讨论得以获得科学共识的重要前提。

原载《艺术广角》1999年第4期

史观检视、范畴拓展与学科扩张

——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”

在现代音乐史研究领域，相对于陈聆群、汪毓和、戴鹏海等前辈学者，我是后进，根底薄，学养浅，成果极少，教训甚多，故而把当前学界正在进行的关于“重写音乐史”的讨论当作课堂，将诸位前辈的文章作为教材，着实从中学到不少知识，也了解到一些鲜为人知的史实和史料，自感启发很大，收获不小。最近又拜读了陈聆群先生的《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》（下简称“陈文”）及汪毓和先生的《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》（下简称“汪文”）两文[①]，对其中所论渐有零星心得，于是不揣冒昧，如实写来，权当一篇作业，呈于二位老师及其他师友案头，敬请批改斧正。

重写话题：“史检视观”与范畴拓展

戴鹏海先生提出“重写音乐史”的话题，是有其特定所指的，即把“重写”范畴严格限定在近现代音乐史教科书领域。其原因不言自明：历史教科书与一般史学著作不同，它所担负的使命，是把最接近历史原貌的音乐事件及其来龙去脉、前因后果，以及音乐家在历史中的创造活动及其发展演变的轨迹作忠实记叙

① 两文均刊于《音乐艺术》2002年第4期。本文中的引文，凡不另行加注者，皆引自于此。

并作为历史定论传授给学生。限于学生的判断力，它所运载的更多是知识性成果，而不像史家个人著作那样，允许有较多的个人创见和不同的历史观念。一部史学著作之被确定为教科书，既是史家的光荣，同时也肩负起了更为艰巨的史教重担。他必须为书中的历史定论负责，并随时接受历史的叩问。其史笔之沉重，甚于一般史家十倍。落墨之时，有人能在笔尖超生，有人可成笔下冤魂，焉是随意、草率、偏颇得的？在当代中国，历史教科书更应在唯物史观的统摄之下，对历史事件的记叙、历史人物的臧否有更应遵循实事求是原则。否则，离开历史真相作失实记叙或歪曲评价，不但对事主造成心理压力乃至个人悲剧，也必然对莘莘学子形成误导，把错误记载当作历史真实接受下来，以至于以讹传讹，贻害无穷。如果这种现象发生在数学或其他自然科学领域，例如把“1 + 1 = 3”这样明显错误的公式当作无须证明的公理载入教科书传授给学生，并且在数十年内不做订正，其后果又当如何？而在长期采用的近现代音乐史教科书里，像此类确凿而又关乎事主政治生命和艺术生命的事实错误，非止于陆华柏和陈洪两例。因此，对历史教科书作严峻检视，促进它的修订乃至重写，实在是势所必至之事，绝无二话可讲。

以我粗浅的理解和观察，“重写”之所以成为当代音乐史学研究之第一要务，其最重要和最基本的使命，是它对历史教科书中“史观检视”的强调和侧重，特别要对我们以往在理解、运用唯物史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价。实践证明，由于受到当时“左”的思潮的严重影响，过去我们对唯物史观有许多误解，以为抓住“阶级斗争”和“人民创造历史”这个纲便能解开音乐史上的所有难题，又对唯物史观的精髓之一——文化艺术发展的全部秘密深藏在社会的政治、经济事实以及生产力发展与人的精神需求的复杂关系之中——作了简单化和庸俗化的理解，使史家的观察目光和评价尺度发生严重偏斜，实际上淡化乃至取消

了音乐及音乐史自身的独立品格。正如周扬[1] 1956年3月13日上午在中国音协党组扩大会议[2]上的讲话[3]中所指出的那样，当时中国音协及其领导人在思想、立场和作风方面存在着错误倾向：

吕骥和音协领导上的错误是思想、立场、作风的问题。关门主义、宗派主义，不是无产阶级立场，理论上机械论、庸俗社会学，也不是无产阶级立场。对音乐艺术简单化，加一个阶级帽子，其实艺术现象是不能简单贴个资产阶级或无产阶级的标签的。所以我对吕骥的感觉是：组织上宗派主义；艺术上简单化的看法，庸俗社会学；事业上是右倾保守倾向。因为关门、看不到前途、看不到力量，只能保守。

周扬这里所批评的“理论上机械论、庸俗社会学”和“组织上的宗派主义”，我以为是切中时弊的真知灼见，非常符合自20世纪30年代以来中国音乐界的实际情况。在数十年的音乐实践中，这两者实际上互为因果——由于组织上宗派主义的需要，所以与庸俗社会学理论具有特别的亲和力，使之成为宗派主义在理论上一件十分应手而实用的武器；而关门主义则是庸俗社会学理论的一个必然恶果——在这一理论的统摄下，其音乐视野和审美尺度便自然而然地划出一个狭小的、笔直的、纯而又纯的“无产阶级”走廊，阔步行进在这个走廊上的只是、而且只能是高举“救亡”和“革命”大旗的左翼音乐家，却把走廊两边的广大开阔地带统统冠以“资产阶级”或“小资产阶级”关在门外。

---

① 周扬，时任中共中央宣传部副部长、中国文联党组书记。

② 这次中国音协党组扩大会议，是在中央直接领导和关怀下召开的，并连续举行了20余次。其基本任务是解决因当时中国音协在《人民音乐》上发动对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文的批判运动而日益公开化和尖锐化的党内外团结问题，并对自30年代以来吕骥与贺绿汀之间在一系列重大理论和实践问题上所存在的分歧进行梳理与总结。中共中央政治局委员陈毅、中央候补委员周扬均出席了这个会议并发表了重要讲话。

③ 见《中国音协党组扩大会发言记录稿》，中国音协1956年3月编印，该资料现存中国音协资料室。

音乐界这种理论上的机械论和庸俗社会学，以及组织路线上的宗派主义和关门主义，对50年代刚刚起步的近现代音乐史研究产生了相当深刻的影响，并在那个“小白本”中体现得尤为典型而深重。其具体表现为：对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分划线，而且根本超越当时中国社会的发展阶段，无视党的统一战线政策，硬把新民主主义的文化拔高到“社会主义”的高度，以此把大批对中国新音乐建设有卓越功绩的爱国音乐家划入资产阶级阵营，排除在“社会主义”“无产阶级”音乐文化建设进程之外，有意无意地贬低他们的作品、艺术成就及其历史地位，甚至对他们做出了错误的不公正的记叙。而对无产阶级营垒中的音乐家，在充分评价其艺术成就和历史地位的同时，又不切实际地故意拔高和渲染；过多的脱离音乐本体和历史本相的溢美之辞，反而极大地削弱了音乐史学的科学精神及其本有的超拔力量。很显然，机械论美学、庸俗社会学理论已经化为其观察史实、臧否人物的核心坐标和感性目光，渗透在它的史学框架里，并决定了它的历史观念、材料选择、篇幅详略、评价标准和情感态度。

正因为如此，“重写”的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究，特别是那个“小白本”的历史观作一番严格的整体检视；而某些历史个案的重新认识，也必须提到“史观检视”这一高度上来才能给以科学的说明。这一点与我们中医的“辨证施治”理论颇为相近——通过望闻问切手段，达到标本兼治目的。否则，若不从“史观检视”着眼，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响，我们所做的某些局部性修订，很可能是头痛医头、脚痛医脚，即便更正了某些史

实，却对渗透在全书结构中的极左史观未作痛切反思和根本触动，势必发生这样的情形：在看似平实的历史叙述里，所裹夹的依然是“左”的毒素。这种情形，倘在一般史学著述中存在也并无大碍，作为一种学术观点，可以通过史学界的学术争鸣来求同存异。但对于历史教科书来说，这种情形却是不能允许的，这不但与我国主流意识形态——马克思主义及其唯物史观——的科学精神相悖，而且也因年轻学生对此缺乏必要的判断力和免疫力而极易受到污染，不能让21世纪的近现代音乐史课堂，成为继续传播庸俗社会学历史观的讲坛。事实上，从我本人学习音乐、从事研究的经历看，无论“小白本”也好，后来的修订本也罢，这种影响确是一种客观存在——直到80年代初，我依然认为陆华柏、陈洪等人的言论在当时的历史条件下是完全错误的，左翼音乐家对他们的批评正当而又必要。至于在历史观方面的左的影响，则更深刻地存在于我的早期文论中，常常左右着我的历史评价尺度和感性目光。这种影响至今也不能说已经被完全挣脱了。[①] 当然，将这一切完全归咎于“小白本”及其他相关史著也有失公允，而是那个时代“左”的思潮长期培养和强烈熏陶的结果；但作为这股思潮在音乐史学界的重要载体之一，它对音乐后生的消极作用怕也难以否认。

不过，我理解的“重写音乐史”，在范畴上与戴鹏海先生的严格限定有所不同。在我看来，就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性，因此不妨从时间和空间两方面作相应拓展——在时间上，从近现代音乐史出发，向上扩展到古代音乐史领域，向下扩展到当代音乐史领域；

---

① 我在《我的批评史和美刺观》一文中曾对自己的理论批评历程进行了初步的梳理和反思，该文最初发表于《艺术广角》1998年第4期，后收入我的文集《超越与重构》（山东文艺出版社2002年11月出版）中。

在空间上，向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述，向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史（例如歌剧史、交响音乐史、钢琴艺术史、艺术歌曲史、声乐史等等）研究。

问题在于，对“重写”范畴作这样的拓展，在理论上是否得当？同时，就上述这些有待扩展的史学领域而言，其研究的对象、起点、历史与现状各各不同，成就、疑难和问题亦相殊异，若一概以“重写”律之，在实践中是否可行？

我对上述疑虑的初步思考是这样的：

就理论层面而言，所谓“重写”，并非否定一切现有的史学成果，也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶；要真是这样，那就陷入“砸烂旧世界”的“文革”模式中去了。“重写”的真正要义在于，站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度，运用恢复了科学精神的唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及方法论体系作一番整体性检视，看看我们已经做了些什么，今后还能够做些什么——该肯定的肯定之，该继承的继承之，该发扬的发扬之，该扬弃者扬弃之，该改正者改正之，该否定者否定之，经验要吸收，教训要记取，该总结的认真总结，以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。

就操作层面而言，所谓“重写”是所有相关学科的共同使命，需要各个学科一切有志于此的学者的群策群力、积极参与和分工合作，仅靠一两个人是根本不可能完成的。也就是说，如果古代史、近现代史、当代史及欧洲音乐史的多数学者们都来关注和参与这场“重写”的讨论并将讨论中出现的积极成果运用于“重写”实践之中，这一使命是有望达成的。在具体做法上，我看是否可以有“自上而下”和“自下而上”这两种思路。所谓“自上而下”，即首先从“史观检视”入手，重在恢复唯物史观的科学本质和实事求是精神，推倒以往人们附加在唯物史观身上的

一切不科学的非历史的成分，尤其要清除史学研究中的庸俗社会学和机械唯物论的影响，确立史学研究的独立品格；进而逐渐深入到史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔、史德及史学方法论等中观、微观层面和细部结构。[①] 所谓“自下而上”，即如戴先生所做的，通过系列个案研究来“解剖麻雀”，进而跃升到宏观层面，以确凿史实和材料作支撑，进行有理有据的“史观检视”，最终达成唯物史观的科学重建。

“重写音乐史”实际上是旧话重提。远的不说，全国解放之后，音乐界就曾提出过以唯物史观重写中国古代音乐史的任务；现今史学界关于杨荫浏先生“防范心态”的争论，不仅对当年的“重写”实践进行一次史学重估，而且随着这一讨论的走向深入，得出的理论成果也必将推动当代史学研究的发展。就当代音乐史研究而言，“重写”话题带具有强烈的现实性和针对性，因此较之近现代音乐史更是“敏感而不得不说”。事实上，从80年代初的拨乱反正、清除“左”的影响开始，直到此后音乐界所进行的“回顾与反思”，再到90年代初对“回顾与反思”的回顾与反思，以及在世纪之交围绕香港学者刘靖之《中国新音乐史论》和李焕之主编《当代中国音乐》两书史学问题的争论，其中所涉及到的一系列重大理论和实践命题，无不与“重写”话题有关，其中不少成果为未来的“重写”实践提供了较扎实的理论基础，是当代中国音乐家之史学自觉和学科意识增强与提高的最好证明。

即便在欧洲音乐史研究领域，也未见得与“重写”使命全然无关。新中国成立之后，许多这方面的专家都有过在唯物史观指导下突破西方学者的既有框架“重写”欧洲音乐史的经历，也不

---

① 关于史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔等范畴，我在以下两篇文章中曾有解释性说明，请参见《新音乐史家之胆、学、识》，刊于《人民音乐》2000年第8期；《新音乐史家与现代思潮研究》，刊于《中央音乐学院学报》2003年第1期。

可能完全排除“左”的思潮对这一“重写”尝试或深或浅的影响，例如当年一些著述以贝多芬为界划出资产阶级音乐家由进步走向没落的界限便是其中一例。因此，对之进行“史观检视”同样也是必要的和现实的。何况，包括欧洲音乐史在内在外国音乐史研究，限于当时的国内条件和国际环境，我们的学术视野比较狭窄，许多第一手资料极难寻觅，所以往往依靠有限的第二手资料来进行研究，并在如此艰苦的环境下做出了不可磨灭的成就。如今情况则完全不同了，学术交往的国际化和信息交流的网络化，使得我们有了比较充分的主客观条件，在第一时间就能获得丰富史料，可以最大程度地直接面对作品，根据我们自己的听觉经验和审美判断对其做出历史评价。即便这些评价与西方同行大同小异，那也是我们亲口咀嚼过和亲身验证过的，并非照搬人家的成果；又遑论东方人基于自己的审美经验得出的结论必有其独到之处？故而我仿佛可以朦胧看到，随着“重写”话题越来越引起相关专家的重视以及讨论的逐步深入，在欧洲音乐史研究领域必会出现一个崭新的局面。

史学研究：唯物史观与知行统一

自然，在强调多元化的当今，史学研究中的史观多元化本是正常的——每个史家都有选择、坚持自己的历史观并按照这一历史观从事研究和写作的自由；我们可以用历史研究的一般规律和科学性要求来衡量其成果，但不能以“唯物史观”的标准去强求“舆论一律”。然而，我们所讨论的这本历史教科书则需另当别论——因为它的作者汪先生向来是服膺唯物史观的，并声称自己在研究实践中是一贯按照实事求是原则治史的，这就使得我们获得了按照唯物史观的基本标准对它进行“史观检视”的基本前提。

在近现代、当代音乐史研究领域，在史家中倡导“史观检视”，知易而行难，律人易而律己难。“实事求是”的科学精神人

人都在说，“唯物史观”的优美旋律每个史家都在唱，但一旦真正实行起来，便各走各的道，各唱各的调，就像“一千个读者的心目中有一千个哈姆雷特”似的，要想认准什么是真正的“实事求是”和“唯物史观”，难矣哉！尤其当“史观检视”的X光透视到自己的灵魂深处并在其中发现某些严重“病灶”的时候，一些人开始犹疑彷徨，开始讳疾忌医，开始大事化小、小事化了起来，个别人在对自己的身染沉疴矢口否认之余，甚至同时否认起“史观检视”的必要性及该仪器的科学性来。

正是在这个特定的意义上，我提出的“史观检视”，当然是以唯物史观为出发点及其归宿的，其目的在于恢复我国音乐史学研究中实事求是的科学精神。我相信，这一点正是包括戴鹏海、陈聆群、汪毓和在内的多数参与这场“重写”争论的史学家必须遵循的理论前提和共同话语。正因为如此，“史观检视”之于史学著述和教科书，当然意味着历史观纠偏之后的“重写”；对于史家而言，则意味着建立在深刻自我反思和灵魂无情拷问基础上的对于唯物史观孜孜不倦的追寻。为要重写史著，史家必须进行“史观检视”；而“史观检视”的成果，也必深刻影响史著重写。史家的科学精神、治史态度、胆识勇气和人格力量，在这里经受着最严峻的考验。以我视野所及，陈聆群先生自1985年在《中国音乐学》创刊号上发表《反思求索，再事开拓》一文起，直到这篇“陈文”，十余年来在“史观检视”方面认真反思，努力求索，为学界后辈做出了表率。戴鹏海先生近来重提“重写音乐史”话题，并从个案研究入手，并在文中多次“把自己摆进去”，以“自下而上”方式吁请史学界直面“史观检视”命题，更为学界多数同行所称道。

相比之下，汪毓和先生的表现令人惊诧。汪先生不仅是“小白本”的作者，而且也是1949年以来在许多涉及近现代、当代音乐史重大理论与实践问题的“讨论”中一名积极参与者和大量文论（包括这篇“汪文”）的作者。我无意于否定汪先生在中国

近现代、当代音乐史研究和其他理论批评活动中所做的许多有益的工作，我也不赞成香港刘靖之先生对那本历史教科书是“中共音乐史”的讥评；[①] 我更不敢说对汪先生的这些著述已经一览无

---

① 这一见解，我在中国艺术研究院音乐研究所为刘靖之新著《中国新音乐史论》举行的出版座谈会上，曾经当着汪毓和、刘靖之及所有与会者的面公开谈过，但因这一话题与当时会议主题不符，仅能点到为止而未做充分展开。今乘此机会略作补叙如下：刘靖之称这本教科书为“中共音乐史”，意在全盘否定其历史价值。我以为，该书尽管存在许多严重问题，但它对20世纪前半叶的中国新音乐发展脉络的梳理、特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动的记叙基本上还算清晰；在近现代音乐史研究刚刚起步之际，它毕竟为这门学科建立起了一个大致的框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣有积极贡献。刘靖之否认这一点，是非历史主义的。尤其是这本教科书对中国音乐由传统向现代转型的这个伟大变革历程采取了热情肯定的立场，不但符合音乐发展的内在规律，也和当时中国社会的时代总要求相一致。恰恰在一点上，它比将20世纪中国新音乐发展的全部历史概括为“抄袭、模仿、移植”三个阶段的《中国新音乐史论》客观得多，也高明得多。当然，以上这些积极因素，是无法消解这本历史教科书本身所存在的许多重要错误的。但是，渗透在这本教科书中的庸俗社会学理论和机械唯物论史观，以及由此而产生的种种史实错误和评价偏斜，不能笼而统之地一概归咎于当时大气候中严重的“左”的影响，不能一概归咎于中国共产党当时的主流意识形态和文艺方针，而不要忽视乃至轻视了当时中国音协及其领导人对这些方针、政策的误解和曲解，更不能低估了这些误解和曲解对于近现代音乐史研究以及教材编写实际发生了的、更为直接和更为严重的影响。否则，我们便不可能真正从中引出清醒的认识和宝贵的历史经验。从本文所引的1956年周扬在中国音协党组扩大会议上对吕骥的严厉批评中便可见出，当时中国共产党的高层领导人是根本不赞成中国音协和吕骥在涉及中国当代音乐文化建设一系列重大理论和实践问题、历史与现实问题上的理论（如庸俗社会学和机械论）和做法（如宗派主义和关门主义）的，并严肃指出了这些理论和做法对当时音乐文化建设事业所造成的严重影响和消极后果。此后不久，毛泽东本人在《同音乐工作者的谈话》中就中西关系、古今关系等音乐界一直存在严重分歧的问题发表了闪耀着唯物辩证法光辉的见解。然而后来的事实证明，党和国家这些正确的指导思想和方针政策，在音乐界并未得到认真的贯彻；而周扬所批评的那些错误理论和做法，在经过一个短暂的收敛之后，非但没有得到纠正，反而又有了新的更为严重的发展，并在这本教科书中有着明显的体现。因此，即便从褒奖的意义上说，将它笼统称之为“中共音乐史”，也是不符合事实的——因为它所代表的不是当时中国共产党内的健康思想，而是一种十分落后的意识形态。这样说无疑是抬举了它，也低估了当时中国音协的错误理论对该书成书过程的影响，当然更忽略了汪毓和作为史学家在治史过程中主体选择的作用和意义。

余，但就我拜读过的他的绝大部分文论（包括发表在 1982 年《音乐研究》第 1 期上的那篇《应发扬实事求是的科学学风》）来看，对汪先生的史学研究及其理论批评活动作一番“史观检视”，显得尤为必要；而“汪文”的发表，在这种必要性的基础上又增加了许多紧迫性。

我们无须责备“汪文”行文风格的晦涩曲笔，也不必开列其中随处可见的逻辑矛盾，更不要从它对戴鹏海“事后诸葛亮”的讥刺中体味某些常人难以体味的微妙而复杂的心态，否则将使本文显得太过繁琐而冗长。既然“汪文”用大量篇幅陈述了汪先生在陈洪问题上的无辜和委屈，我们权且以此为“突破口”（借用陈聆群先生的话），来解析一下他的历史观。

我高兴地看到，“汪文”承认戴鹏海关于陈洪个案的研究是符合历史真相的，并且注意到他在 80 年代初便已在私下或公开场合向陈洪本人和广大读者承认错误这一事实。这些都说明，汪先生在铁的历史事实面前，是愿意并敢于承认错误的——这已经在改正错误的道路上迈开了第一步。然而下一步呢？汪先生既然已经认识了错误，又采取什么样的实际措施来迅速改正这个错误呢？按照常理，既然这个错误是在那个教科书中犯下来的，那么最简单最奏效的办法便是尽快在修订本中将这个错误改正过来；如果再做得好一点，在相关段落中加一段附注文字，对当时的错误作一简略说明，想必人们对此再也不会发出苛责。可惜，汪先生没有这样做，并为自己何以如此提供了几条理由：

其一便是已经向陈洪本人道了歉，而这个“坦荡忠厚的长者”对此采取“朝前看”的态度，“谅解”了“年轻人的工作错误”，并没有“耿耿于怀”的心情流露。这个感人的道歉场面以及陈洪先生的宽宏大量，因我当时不在现场，已经无法受其感染了，但我还是愿意相信它是真实的。以陈洪先生的为人，以及当时拨乱反正、解放思想的时代大环境，发生在这类“道歉”和

"谅解"之间的动人二重唱随处可以听到。不过也有一点疑惑:既然陈洪先生寄希望于"朝前看",这个"前"是什么意思?是不是也包括了"听其言而观其行"的意思在内?而这个"行",最终应该落实到哪里?还不是发生错误的那个"小白本"么?我想,陈洪先生总不至于说,"既然你已经承认了错误,那么'小白本'中关于我的错误记载就不必改了"吧?事实证明,汪先生嘴上说到了却根本没有做到,在后来的修订本中这个错误依然被羞答答地保留了下来。事情到了这步田地,"朝前看"的陈洪先生除了朝汪先生的心里看之外,还能往哪里看呢?即令陈洪先生再"坦荡忠厚",对汪先生此举还能"谅解"吗?还能不"耿耿于怀"吗?正如相信发生在陈洪与汪毓和之间的道歉和谅解是真实的一样,我更相信陈洪在戴鹏海面前对此有"耿耿于怀的心情流露"同样也是真实的。汪先生不认真检查自己的言行不一,却滥用陈洪的忠厚为自己开脱并对戴鹏海发出责难,实在有失史家风范。

其二是公开撰文承认了错误,并且把当年文章作了详细摘引,以证明其态度之诚恳和科学学风之实事求是。无论如何,较之那种在历史错误面前死不认账的顽固态度,这是一件值得肯定的好事。但汪先生并未把好事做到底——他到承认错误的门槛、尚未进入改正错误的厅堂便中途止步、转身回撤,堂而皇之地宣告"实事求是科学学风"的胜利凯旋了。汪先生从事史学研究数十年,相信不会不知道文章和教科书在性质和读者范围方面的区别——你发在80年代初《音乐研究》上的文章,在广大音乐家(特别是现今30—40岁的音乐家)中,其读者范围十分有限;除非学术研究的特定需要,理论工作者也极少翻看,又遑论那些莘莘学子?再说,一般文论所承载的,是学者的个人见解;而在教科书中所记载的,是历史性的定论,是要学生好好学习、认真掌握的历史知识。你在这个根本点上拒绝将错误彻底改正,继续隐

瞒历史真相，依然使错误记载谬种流传，让陈洪先生黑锅背到临终，使青年学生至今仍存误解，你所谓的私下道歉及公开承认错误云云，究竟有几分真诚，到底有多少实际意义？在我看来，汪先生这样做，即便不被认为是掩盖错误、坚持错误的“耍花招”，至少在学风上是不老实的，与实事求是毫无共同之处。

其三，“汪文”以弯弯绕的曲笔，写出了这样一件直通通、赤裸裸的事实：那本历史教科书之所以没有彻底改正这个错误记载，是因为汪先生有所顾忌——

这些事情的当事人都还健在，而且都是我们音乐界的前辈，他们过去工作中有缺点，但他们更作了大量的好事。而且比较棘手的是，这些当事的前辈和他们的某些朋友，长期还比较坚持己见（具体事例这里不一一列举了）。我不是这件事的当事人，又是后辈，有些话在他们自己没有更正前、由我来说三道四进行指责似乎不合适。

读罢这段自相矛盾和逻辑混乱的奇文，我似乎从中窥见到了汪先生治史的某些奥秘。原来，汪先生从事史学研究所遵循的，既不像是历史唯物主义，也不是任何严肃史家都服膺的“史实第一性”的原则，而是若干无以名状之“学”——

或可称之为“前辈学”？因为他认为只要这些音乐界前辈都还健在，我等后辈史家就不能不看他们的眼色行事——在史学研究中也要讲论资排辈，这是汪先生的一大发明。

或可称之为“权力学”？因为陈洪也是前辈，虽“有缺点”，但也“做了大量好事”，汪先生为什么不看他的眼色行事呢？盖因其手中无大权在握是也；而另一位当事者，则是我国音乐界的著名领导人。所以汪先生治史的一条重要原则，就是以权力大小论是非、地位高低判正误；至于历史事实本身之是非曲直，好像是可以忽略不计的。

或可称之为“当事学”？因为汪先生告诉我们说，他之所以

没有把历史教科书中的这个错误改正，有一条非常过硬的理由，叫作“我不是这件事的当事人”！把史学研究变成了只有当事人才有权力“说三道四”的“当事学”，这个发明实在是史学史上最滑稽的滑稽、最荒唐的荒唐之一！不过，按照“当事学”的逻辑，既然汪先生不是这件事的当事人，却为何获得了“说三道四进行指责”的权力，在你的教科书中把错误结论写得言之凿凿？

或可称之为“态度学”？因为汪先生不是没有改正错误之念，但“这些当事人和他们的朋友，长期还比较坚持己见”，看来态度强硬得很，令汪先生感到“比较棘手”，是万万不能以卵击石的；而陈洪先生坦荡忠厚，是个好捏的软柿子。两相比较之下，还是以态度软硬论是非最为妥帖，故而明知是错，也要坚持到底，坚决不改。这样一来，汪先生自己自然是安全妥帖了，“那些当事人和他们的朋友”对汪先生态度很可能非常温柔了，但另一当事人陈洪先生，只好为他的“坦荡忠厚”付出了惨重的代价。

或可称之为“当事人更正才合适学”？因为汪先生提出了一条重要的史学原则——史学家要修订已知的史实记叙错误，必须在有关当事人自己出面更正之后而不是之前，否则就“似乎不合适”。按照这个原则，史学家除了充当某些当事人的秘书忠实记写其言论之外，还能做些什么呢？按照这个原则，史学研究还有存在之必要么？史学家的独立人格和史学品格在哪里？问题在于，作为当事人之一的陈洪早在80年代初就当面向你更正过了，你也为此道过歉了，陈洪也接受了你的道歉，按照你的“当事人更正才合适学”原则，由此你也获得了“说三道四”的权力，可先生为什么连“说半道一”都不做呢？问题还在于，如果某些位高权重的当事人在其有生之年硬是不更正，那么你在历史教科书中那个明显的史实错误，就有权只有等到他老人家百年之后才更正吗？同是当事人，却有双重标准，享受两样待遇。

试问汪先生：这是在治史吗？历史研究若都以这类无以名状之“学”作为学理标准，与我们一向倡导的唯物史观、实事求是、科学精神还有什么共同之处！史家的人格、道德、良知，以及历史与逻辑的伟大力量，必将统统沦为“权力学”“关系学”最忠实的奴仆；史家手中的史笔，也就成了按其主观需要随意屈伸的软曲之笔，用这支史笔写出的史书，是真正的“软笔书法”——既可书写将陈洪这类忠厚音乐家打入地狱的判决书，也能用作某些历史失误制造者逃避责任的护身符。一些人曾齐声高喊“秉笔直书”，而今其“直”何在？

“汪文”对戴鹏海所作的“事后诸葛亮”的讥刺既不在理，也不得体。一般说来，能够成为“事前诸葛”——对历史发展规律具有超常洞察力和预见性——固然很好，但那是社会科学研究的至境，非一般理论家所能及也；对于史学研究而言，鉴于它的研究对象是已经发生了的历史现象及其内在规律，因此通常意义上的史学家如能成为“事后诸葛”，已经是一个很高的褒扬之词了；最可怕的，是史家在清楚的史实、确凿的史料面前，依然浑浑噩噩或固执己见，徒为自己赢得“事后糊涂”雅号。自己糊涂倒也罢了，慢慢明白起来就是；还要以己之昏昏使人昭昭，岂不落下笑柄，直令后人喷饭？

其实，我并不认为充斥“汪文”的这一类荒唐立论、怪诞逻辑能够全面反映汪先生的历史观和治学作风，也绝不相信那本历史教科书的整体立论和逻辑框架全部都与“汪文”一脉相承。作为受党教育多年、影响很大的老一辈近现代史学家，其历史观与治学态度中还是有许多科学成分值得我们学习的，否认这一点不是历史主义的态度。“汪文”之所以如此，可能是对戴鹏海先生的“重写”话题及其颇有冲击力的个案研究所作的心理准备不够充分，在确凿的史实错误面前，缺乏反思之诚，亦少愧疚之心；面对严肃追问，一时拿不出称手的武器应战，又不甘心就此认

输，在慌不择路之下，乱了方寸，失了准星，乃千方百计地找出各种不成其为理由的理由、不成其为理论的理论来为自己辩护，从而造成了眼前的尴尬。

当然，这种尴尬不仅仅是汪先生个人的，它也代表着极少数理论家当前所面临的两难处境——一方面，数十年来一直高举着的唯物史观、实事求是、科学精神之类红色大旗必须继续高举；然而一旦真用这些原则来检查、审视自己以往的理论批评活动及其成果，便发现其中多数均或多或少地掺杂着庸俗社会学、机械唯物论、主观唯心主义思想及宗派主义、山头主义、关门主义情绪，经受不住严峻历史和严整逻辑的双重检验。在这两难处境面前何以自处？他们不像多数人已经做过并且正在继续做的那样，认真从“史观检视”入手进行历史反思，汲取深刻教训，老老实实治史，清清白白做人，而是放不下一贯正确的架子，拉不下权威学者的面子，惧怕伤筋动骨之苦，逃避触及灵魂之痛，讳疾忌医，拒服良药，其沉疴怎不愈见其沉，重病益显其重？

汪先生在理论上所面临的这种尴尬处境，正说明“史观检视”的极端重要。汪先生没有找准自己的病根——其问题的根本症结正在历史观上。因此，若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。

我在一篇题为《往事诚逝矣，今事犹可追》[①] 的文章中曾经写过这样一段话：

当代音乐史的参与者一定要本着实事求是的态度来对待音乐史。尤其是一些历史失误的参与者，更要放正位置，调整心

---

① 刊于《音乐与表演》2002 年第 1 期。

态——人非圣贤，孰能无过？处在当时的历史条件下，参与某些历史事件，造成失误，给音乐事业带来损害，自有各种复杂原因在，也有不少不得不为之的情形，治史者岂能苛求？《当代中国音乐》记叙了不少历史失误，意在从中总结历史经验，以利于今后的音乐建设，但从未将历史记叙的目的放在追究个人责任上，这是非常明确的。本文以“往事诚逝矣，今事犹可追”为题，目的也是想重申这个原则和愿望。因此，我吁请那些历史失误的参与者，认真吸取教训，从对历史负责、对中国音乐事业的整体发展负责的精神出发，抛开个人在历史失误中的恩怨得失，敢于将自己摆进去，既要冷峻而科学地审视历史，得出符合历史发展逻辑的结论，又要勇于直面自己在历史失误中的所作所为，无情地解剖自己，吸取应当吸取的历史教训，承担应当承担的责任，为后世做出榜样。这才叫秉笔直书，这才能无愧于史。唯其如此，才能将一部当代史较少遗憾地回赠历史、交与后人，良心上少一点自谴，对历史尽一份责任。面对历史失误，若既少直面之勇，又无反思之诚，甚至寻找各种借口为历史失误辩解，千方百计文过饰非，那只能是错上加错，越涂越黑，既对不起历史，也有愧于后人，势必成为后代史家笔下的笑柄——这样的例子我们还见得少么？

如今，我把这一段话回赠给汪先生，并愿在今后的近现代、当代音乐史研究中，与汪先生、其他前辈及学界同道共勉。

“突破口”：学科扩张与重写转向

“陈文”提出，将近现代音乐史“重写”的突破口择定在：将传统音乐在近现代的历史演变也纳入到这门学科的研究视野中来，“解决好两个传统并存与古今衔接问题”及“探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型”，以“构筑一

部统一完整的中国近现代音乐史”。这当然是一个美好的愿望，一个大胆而又雄心勃勃的构想。但以我粗浅之见，这个学科扩张构想，首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性；其次也与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持。

现今各高等音乐院校之近现代音乐史课程，仅有一学期，至多一学年。其原有内容已经相当丰富，教与学两方面都觉得吃紧，若再加入更为丰富的传统音乐内容，即便再增加一学年也未必宽松。考虑到现行课程设置和学生的接受能力，想要大幅度增加近现代音乐史的课时量，势必压缩乃至挤掉其他课程（例如与民族音乐学相关的课程）。这是不现实的。

择定这一突破口，在学理上也存在着若干矛盾，首当其冲的是学科扩张之后与相邻学科之间的重叠和由此而造成的矛盾。

先说近现代音乐史与民族音乐学的矛盾。在以往的研究格局中，传统音乐（或称民族民间音乐）从来都是民族音乐学的研究对象，而且从习惯上看，古代的传统音乐基本上已经纳入到古代音乐史的学术框架之中，因此，民族音乐学的研究对象向来以近现代、当代存见的民族民间音乐为主。如果近现代音乐史将传统音乐这一块切入本学科，那么民族音乐学便成了失却目标、无事可做的“废学”，毫无存在价值。然而不可否认的是，民族音乐学在音乐学大家族中是一个生气勃勃、硕果累累的学科，聚集着大批有成就的学者。是让他们改行专事近现代音乐史中传统音乐项目的研究，还是将民族音乐学作为近现代音乐史一个下属的子学科？窃以为，这两者都不过是换汤不换药的文字游戏罢了，这一矛盾是无法排解的。

再看与西方音乐史研究的关系。既然中国近现代音乐史是东西方音乐文化相互交融的历史，按照“突破口”理论的内在逻辑，只有把西方专业音乐在近现代的历史发展也纳入这门学科中

来才顺理成章。这也同样不可避免地在两个学科之间发生重叠现象，实际上也就取消了西方音乐史研究的近现代部分，而这一部分，不仅正是西方音乐发展的辉煌阶段，恰恰也是我国西方音乐史研究的强势所在。

其实，在以往的近现代音乐史研究中，并未把传统音乐及西方音乐排除在外，而是只把传统音乐、西方音乐与中国专业音乐各领域发生实际关联的部分纳入自己的研究视野，或者说只研究传统音乐和西方音乐对近现代专业音乐发展所产生的影响，以及它们在近现代专业音乐中的种种转型或变异。例如我们记叙延安秧歌剧的发展历史，就不能不研究秧歌这种民间音乐体裁的原生态是何面貌，它又怎样影响了当时的作曲家，在《兄妹开荒》《夫妻识字》等剧中，其面貌发生了那些改变，其生命又以何种形式存活于专业创作中。照此类推，在当代音乐史研究中，我们记叙小提琴协奏曲《梁祝》的创作特色及其艺术成就，就不能不研究其民间音乐素材的来源，其原生态如何，作曲家将它引入专业创作时对之进行了哪些创造性的加工提炼，其面貌发生了哪些变异；就不能不研究小提琴这件西方乐器、协奏曲这种欧洲大型器乐形式以及和声、复调、配器等作曲技术的原有特点，就不能不研究中国作曲家将它们（包括乐器演奏法）运用于中国作品时有哪些创造，以符合作品的内容表现需要及中国人的审美习惯。虽然，近现代及当代音乐史家对这些与专业音乐发生某种关联的中国传统音乐或西方专业音乐的研究或叙述，在具体表述上详略不等、深浅不一，而且这种研究和叙述既没有，也无必要达到民族音乐学或西方音乐史研究那种整体性和系统性高度，但历来将它们列为自身研究框架是题中应有之义。真正落在近现代及当代音乐史研究视野和记叙框架之外的，是那些与专业音乐并未构成现实审美关系和可见关联的西方音乐和原生态民族民间音乐。传统音乐在近现代条件下的生存、发展、演变、转型状况，那是民

族音乐学应该承担的任务；研究和记叙近现代西方音乐的历史发展，那是西方音乐史应当承担的任务；何须近现代及当代音乐史来越俎代庖？

从国内外欧洲音乐史的研究传统看，就我视野所及，目前国内出版的此类著作，其研究视野和记叙框架也大体如此，即以专业音乐（有的西方人习惯称之为“艺术音乐”）为记叙中心，其他的音乐类别（包括民间音乐和流行音乐），只有与专业音乐发生现实关联时才会受到关注并作适当记叙，其余概不容纳。这一特点，在文艺复兴之后的音乐记叙中表现得尤为明显。这一研究传统的形成，是有其历史的和现实的合理性的。

就现代的音乐学这一整体范畴而言，经过百余年来的发展、嬗变与整合，到了当代，已经形成了一个分工明确、布局合理、既相互独立又彼此交叉、稳定而有机的学科群落。这一整体格局的形成，不是在某个或某些哲人、智者的观念框架里构筑起来的，它是百余年研究实践的产物。音乐史学（包括中国史、西方史和世界史，通史和断代史，地域音乐史和音乐门类史，等等）、民族音乐学、音乐美学这三大学科，无论在学科研究的对象、目的、任务、性质、功能、范畴、方法诸方面，还是在队伍建设、人才培养、科研成果诸方面，均形成了各自的鲜明品格和完整的研究结构。我无意赞扬这一结构的十全十美，它也存在着某些亟待改进的缺陷。为了更好地承担起我们所肩负的学术创新使命，各学科要打破相互隔绝的状况，使彼此间的交流、沟通及互渗机制通畅化，以增强学者的整体观念和普遍联系的辩证思维。但这样做决不意味着，要打破学科界限，取消各学科的独立性，在学界重新洗牌，经过一阵圈地运动式的疆域扩张之后，试图逼迫民族音乐学签订“城下之盟”，让出其传统领地，把原本属于“中国音乐史”学科下一个断代研究的近现代音乐史，扩建成一个音乐学界的“超级大国”；而是提醒音乐学家们不要因学科分工不

同而忽视了音乐事象的整体性和有机性，不要忽视学科间的内在联系，不要在胸中无全局时作“瞎子摸象”式的孤立研究。其最根本的目的，依然在强化整体意识的同时，完善各学科的自身建设，增强其独立意识。在这里，独立意识以整体意识为前提，整体意识以独立意识为指归。

尤其到了社会分工日益细密的当代，千万不要忘了“术业有专攻”及“贪多嚼不烂”的道理。除非有个别超凡脱俗的天才出现，就我国当下人才培养机制和既有学者的知识结构而言，想要培养几个在音乐学界学贯中西、博通古今的百科全书式大家，即便不说全无可能也是极为困难的，但又要他们在学术研究中有所发现有所创新（这是当代音乐学家不可推卸的时代使命），实在强人所难，毋乃逼人太甚！即令把我们的话题限定在近现代音乐史、当代音乐史研究领域，如采纳“陈文”建议，将传统音乐（西方音乐姑且不论）纳入进来，不用说汉族民间音乐的博大精深，单看55个少数民族无限丰富、各具个性与色彩的民族民间音乐，就当代学者个人而言，即使穷毕生之力也很难探知深藏于其中的种种奥秘和规律，又遑论达成这样的目标，对学者本人的历史、社会、政治、经济、文化及音乐本体的素养提出多么严苛的要求！陈聆群先生本人从事近现代音乐史研究凡数十年，学力不可谓不强，素养不可谓不深，学术积淀不可谓不厚，然他在“随心所欲”之年对自己提出的这个宏伟构想及其可能性尚且心怀疑惧，诚惶诚恐之状溢于言表，对我辈乃至后辈学者而言，更不啻海市蜃楼，甫可望之而遥不可及。其实，近现代音乐史在音乐学大家族中只是一个小弟弟；在音乐院校的理论教学中本是一门比较浅显、经过一年学习便可基本掌握的学问。用不着把它搞得既深不可测，又高不可攀。如果把这个学科扩张到即便像陈先生这样年过七旬的大学者都要战战兢兢的地步，这个构想之乌托邦性质也就十分显豁了。

由此我认为，与其把当前“重写”突破口引导到不切实际的学科扩张的方向去，不如采取“弱水三千，只取一瓢饮”策略来得切合实际，也更为紧迫，更带根本性质。这“一瓢”不是别的，便是本文一再强调的“史观检视”。不然，不但使这门学科承受其“生命不堪承受之重”，反因把它理应承担的“史观检视”使命稀释而导致“重写”话题的转向。

原载《中国音乐学》2003 年第 4 期

在历史与未来之间抉择

——“20世纪中国音乐发展道路之争”论评

中国音乐界围绕“20世纪中国音乐发展道路”这个命题的争论，自进入20世纪以来几乎从未间断过。论争的核心始终是中西关系。

20世纪初关于中西关系的争论在“兼收并蓄派”“国粹主义派”和“全盘西化派”之间展开。经过将近20年的论战和实践，从“学堂乐歌”至萧友梅等人“新音乐”以及抗战时期兴起的“新音乐运动”，中国音乐最终选择了兼收并蓄的道路。

新中国成立之后，围绕中西关系的争论表现为声乐界的“土洋之争”、针对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的“讨论”、关于“马思聪演出曲目的讨论”“德彪西讨论”等等。随着“三化”口号和毛泽东“两个批示”的提出，音乐界在中西关系问题上的立场已全面演化为对所谓“盲目崇洋”“洋奴哲学”“全盘西化”的猛烈批判。“文革”中，“四人帮”对所谓“封资修”采取全面批判的立场，中国音乐则完全封闭了对外借鉴的窗口。

改革开放以来，“中西关系”问题再度成为音乐理论家普遍关注的热门话题，论战此起彼伏，并在范畴的广度和历史的深度诸方面显出许多前所未有的新特点和新趋向。对论战中各家之说进行必要的梳理，在此基础上提出作者自己的见解，便是本文的任务。

这场论战的历史回顾

音乐理论界关于20世纪中国音乐发展道路的论战，在新时期以来的20余年中经历了大小7个回合的较量，参与论战的学者和代表性文献越来越多，涉及的论域越来越广泛，争论的命题也益发具有深刻、尖锐的性质。

1. “兴城会议”：第一回合

在1986年举行的“兴城会议”上，当绝大部分与会代表依然将拨乱反正、进一步清除“左”的影响当作会议关注的重点、以求拓宽音乐界对外开放的视野时，一些民族音乐学家第一次把他们对于20世纪中国音乐发展道路与众不同的判断旗帜鲜明地提将出来，这一判断是从“肃清‘欧洲中心论’的流毒”入手的，指出：

长期以来，“欧洲中心论”极大地妨碍了音乐民族学的发展。这种错误理论根本无视世界各国的民族民间音乐产生于不同的文化背景，有着不同的价值观念，企图用欧洲18、19世纪专业音乐的价值观念和技术规范来观察一切、衡量一切，自然会得出“中国音乐落后”之类的错误结论。因此，首先有必要对百年来的近现代音乐史作一番严肃反思和重新评价。鸦片战争以后，西方音乐文化随着帝国主义的枪炮涌入中国，自学堂乐歌开始的新乐运动，在一批民族音乐家的倡导与推行之下，开始了以欧洲专业音乐规范“改造”中国音乐的努力，其结果是篡改民族音乐的本来面目，忽视乃至抛弃了民族音乐传统，首开“欧洲中心论”的先河，导致了中国近现代文化史上最大的战略失误。[①]

---

① 转引自居其宏、缪也：《风云际会抒狂猖——“中青年音乐理论家座谈会”述评》，《中国音乐学》1986年第4期。

这段文字，至少有三点具有重大的理论意义：

1. 指出“欧洲中心论”的错误在于“根本无视世界各国的民族民间音乐产生于不同的文化背景，有着不同的价值观念”；在这一论点下，隐伏着“音乐价值相对论”的命题；

2. 所谓“中国音乐落后论”，是“欧洲中心论”的产物，因此是错误的；

3. 自“学堂乐歌”开始的我国新乐运动，导致中国近代文化史上最大的战略失误。

以上三点，都是对当时音乐界的时论极具颠覆性的重大结论。因此自然引起与会者的高度重视。但由于“兴城会议”议题众多，在大会讨论中没有就此论题展开充分的交锋，不同意见只是在会下的议论中得到表达，公开反驳是在会后不久的一篇述评中进行的：

音乐民族学界对“欧洲中心论”的批判是完全应该的和非常必要的，但应注意严格限定它的内涵和适用范围。例如，我们应当小心地划分专业音乐创作中的借鉴与音乐民族学研究中的“欧洲中心论”的界线。在专业音乐创作领域内，不能把借鉴西方音乐的表现体制、思维方式和技术手段也视为“欧洲中心论”。从发生学的角度看，现代科学文明的空前发展和传播媒介的高度发达，使世界各民族间的文化交流日益普遍化和频繁化，使20世纪任何一个国家、任何一个民族的任何一部专业音乐作品，都不可能在单一的文化背景中生成，或多或少、或隐或显地融入了别国、别族音乐文化和价值观念的精血。因此，不同民族之间审美心理的相互沟通，价值观念的彼此理解和逐渐接近，在当今世界文化大交流中是一种不可逆转的趋势，在这种趋势下，欧洲专业音乐的价值观念与技术规范于我们不再具有全然异己的性质。倘不加分析地一概斥之为“欧洲中心论”，至少是不明智的。此外，我们对近百年来西方音乐的传

入，亦应作如是观。发生在近代史上的西乐东渐，这是一股不可阻挡的时代潮流。沈心工、王光祈、刘天华、赵元任、萧友梅等一批新乐运动的代表人物，在吸收运用欧洲专业音乐手段创造新型民族音乐方面有着划时代的杰出贡献。可以说，没有当时的新乐运动，就不可能有今天的中国音乐。我们在评价前人的历史功过时，应当注意把传统音乐和音乐传统区分开来，这是两个不同的范畴。传统音乐应当珍存，音乐传统则必须发展。新乐运动所力图冲破的，只是业已僵化了的音乐传统而已，而并未将革新的矛头对准传统音乐。把这一段历史评价为战略失误，怕是言重了。[①]

这一段文字有如下几点值得注意：

1. 肯定批判“欧洲中心论”的必要性，但要严格限定它的内涵和适用范围。

2. 世界各国、各民族音乐文化交流的日益普遍化和频繁化，促进了不同文化之间审美心理的相互沟通和价值观念的彼此理解；在这一论点背后，实际上隐藏着对于“音乐价值相对论”的有条件否定。

3. 近代史上的西乐东渐，是一股不可阻挡的时代潮流。中国新乐运动的先驱者在创造新型民族音乐方面有杰出贡献。把这一段历史评价为战略失误，不妥。

4. 要分清传统音乐和音乐传统这两个范畴，传统音乐应珍存，音乐传统要发展。

“兴城会议”拉开了“中西关系”论战的序幕。尽管双方在会议上没有正面交锋，但各自都把自己的主要观点鲜明地亮了出来。此后的历次争论，虽在理论阐述上和命题的开掘

---

① 转引自居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷——“中青年音乐理论家座谈会”述评》，《中国音乐学》1986 年第 4 期。

上有所深化、有所拓宽，但这场争论的性质、范畴和主要论域，却在“兴城会议”上所展开的第一回合较量中就已确定下来。

2.《年鉴》会议：第二回合

1990年12月，《中国音乐年鉴》编辑部以“中西关系的元约定可靠与否，现约定健康与否”为题举行讨论会，论题集中在对百余年来中西关系的检讨与反思上，与会学者各抒己见，提出一些相异或相左的观点，但不同意见均在阐发各自观点阶段，彼此之间并未展开正面接触；各方的立论和分歧，从整体看也未超出“兴城会议”已经显露出的范围。

这场讨论会的发言均以短论形式发表于《黄钟》1991年第1期上。

值得注意的是，有学者对这场论战的健康发展提出了希望：

我想提请争论各方能够充分注意到当前这场世纪性论战与历史上历次有关中西音乐关系的讨论、论争、批判的内在联系及其区别，注意与那些在当代音乐历史进程中起过重大的消极影响的理论思潮确立自己的可以辨认的边界；我还希望，我们评价这百年历史的内在尺度，应该以当代中国专业音乐的历史命运和中国人民在现代化进程中审美需求的当代现实为基本前提，某些西方或境外人士对我国当代专业音乐发展现状的评价和对未来前途的设计，以及在这些评价和设计背后潜在着的价值取向，可以作为我们讨论问题的参照，但不应毫无保留地认同——因为对什么是中国音乐、它的未来应当怎样发展这类问题，它的权威判断者是我们中国人自己，是中国音乐家自己。①

---

① 居其宏：《关于“世纪性反思”的几点思虑》，《黄钟》1991年第1期。

这段文字隐藏着作者的如下两点“暗示”：

1. 指出当前批评“全盘西化”与当代音乐史上同样主题的历次批判存在某种同一性；

2. 当前对20世纪中国音乐发展道路的否定性结论，其理论根源恰恰来自于西方某些学者的某些理论，而这一点恰恰与其理论基础——“音乐价值相对论”——相悖。

3. “‘U’字之路”及“主体性危机”说：第三回合

20世纪90年代中期，以沈洽为代表的一批民族音乐学家纷纷发表论文，以“音乐价值相对论”为主要理论武器，以“欧洲中心论”为主要攻击目标，对20世纪中国新音乐的创作、表演、教育、理论研究诸领域的历史与现状进行全面反思，并对其中存在的所谓“全盘西化”问题、“后殖民主义”问题提出了措词严厉的批评。这些代表性文论有：

沈洽：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期；

王耀华：《中国近现代音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期；

管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期；

管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997年第3期。

必须指出，沈洽的“U形之路”说、管建华的“主体性危机”说及其“后殖民”批评在上述所有文论中之所以具有相当的代表性，不仅在于其持论之激烈，更是由于它们的作者是学养较深的民族音乐学家，因此文中提出的一些论点和思考并非全无道理；特别是沈洽，他对20世纪中国音乐在中西关系处理中实际存在的大量弊端进行了深入的思考，而他对中国音乐的

民族特性和深厚传统及其在当代的延续的深切关注和种种忧虑，也体现了一个有责任心的音乐学家不苟于时论的历史使命感和学术勇气。

当然，上述这些文章的主要立论还是建立在对于20世纪中国音乐发展道路的整体否定性结论的基础之上的。因此，在学界引起巨大反响和激烈争论也在情理之中。

首先奋起反驳的是老一辈音乐史家冯文慈。他在《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》①一文中，以近代中外音乐交流史上的大量史实为依据，对所谓“全盘西化”的指责进行了有理有据的批评。此后不久，青年学者邢维凯发表长篇论文《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》②，率直地批评了“主体性危机论”“全盘西化”以及相关诸说，并把自己的理论主张——全面现代化、充分世界化——针锋相对地提了出来。

这场争论由此进入第三回合，并显出如下新特点：

1. 争论各方由最初的“自语”式陈述发展到“对话式”的点名道姓、针锋相对的正面较量；

2. 双方的观点和立论由宣言式的正面论述发展到立论与驳论相结合的论战，观点针对性和论述的具体性得到一定程度的强化；

3. 双方不再泛泛而谈，论战开始接触到一些根本性的命题，例如对“欧洲中心论”及“音乐价值相对论”的认识和评价问题以及所谓“后殖民主义”及其批判问题，论战的理论深度逐渐进入新境界。

---

① 冯文慈：《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997年第2期。

② 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

4.《中国新音乐史论》：第四回合

香港学者刘靖之在他的著作《中国新音乐史论》[①] 中，将整个20世纪中国音乐的发展道路称之为“全面西化”的，并把这个过程概括为“抄袭、模仿、移植”——这就是后来备受大陆音乐学界诘难的所谓“三阶段论”的由来。据此，刘靖之认为小提琴协奏曲《梁祝》、钢琴协奏曲《黄河》等作品均不是真正的中国音乐。

该书出版之后，在大陆学者中间引起不同反响和争论。这种争论起先在两次关于该书的出版座谈会上初露端倪，后来相继见诸于公开出版物。

青年学者宋瑾对该书作了热情肯定的评价，认为该书具有如下三个特点：一、作者身处香港，具有“旁观者清”的优势；二、资料丰富，且注明出处，符合学术规范；三、个人观点直言不讳，旗帜鲜明。而刘再生、毛宇宽、居其宏等人则指出其中存在的严重问题。[②]

针对大陆学者批评，刘靖之在台湾《乐览》上连续发表两篇文章，继续坚持自己的理论主张，并为书中存在的许多错误进行辩护。[③] 对此，居其宏又在《人民音乐》上著文反驳。[④]

---

① 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北：台湾《音乐时代》杂志出版社，1998年9月出版。

② 关于刘靖之《中国新音乐史论》的争论，请参看居其宏：《傲慢与偏见改变不了历史》，刊于《音乐周报》1999年1月7日；宋瑾：《略谈〈中国新音乐史论〉》，刊于《音乐周报》1999年1月21日；刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，刊于《中国音乐学》1999年第3期；毛宇宽：《关于新音乐的几个问题》，刊于《中央音乐学院学报》2000年第4期。

③ 这两篇文章是：《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》，台湾《乐览》第7期，2000年1月1日出版；《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，台湾《乐览》第9期，2000年3月1日出版。

④ 居其宏：《新音乐史家的胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》，《人民音乐》2000年第8期。

围绕刘靖之这本著作的论战，其真正意义不在于对这本书的评价，而是针对作者在这本书中所暴露出的历史观偏斜、评价尺度的错乱以及“音乐价值相对论”肤浅理解和错误运用进行学理的、历史的和现实的批驳。事实证明，在所有与刘靖之持相同历史观的学者中，此人的学术表述最为肤浅、偏执；而充斥全篇的概念混乱和逻辑错误，也最为典型地反映出这一观点的某些本质方面。因此大陆音乐学界与刘靖之的这场论战，使“音乐价值相对论”的众多拥趸陷入十分尴尬的境地——他们既无法伸出援手为其千疮百孔的理论辩护，当然更不忍出面讨伐这位“猛张飞”式的理论同道，只好眼睁睁地看着他在这场论战中败下阵来。

5. 学界联合专题座谈：第五回合

直到第四回合之前，尽管这场争论是在某些特定学者和特定场合发生的，因而带有个别性特点，但由于其中的许多重大命题牵涉到20世纪中国音乐发展道路的历史评价及其在21世纪的战略走向，事关大局，故而引起音乐界的普遍关注和高度重视；自90年代中期起，一些研究机构、教学单位和学术刊物，纷纷召开以“20世纪中国音乐发展道路”为主题的讨论会、座谈会、研讨会，希望能够以文会友，为持各种不同观点的学者提供一个当面交流与现场对话的学术平台，以改善单纯背对背“打笔仗”的局面。

1995年月12月，“第六届国民音乐教育研讨会”在广州召开。此次会议的一大特色是提出了“以中华音乐文化为母语的音乐教育”的口号。需要指出的是，这一口号的提出，实际上是建立如下整体估计之上的：在20世纪中国音乐教育中，“欧洲中心论”占主导地位，作为“母语”的中华音乐文化受到不应有的排斥，导致“母语”的失落。

1996 年，中国艺术研究院音乐研究所再次邀集部分音乐家，继续对中西关系进行讨论。

1997 年，中国音乐学院召开“跨世纪音乐座谈会”，中国音乐学院的学术精英们对中西音乐关系进行了讨论，该院学报《中国音乐》发表了这次会议的发言摘要。[①]

1998 年 3 月，《音乐周报》发表了梁茂春的《面对二十一世纪的大辩论——评一九九七年“关于二十世纪中国音乐之路”的争论》一文，对发生在 1997 年的这场专题争论进行了梳理和评述。[②]

1998 年 10 月，《人民音乐》《中国音乐学》《中央音乐学院学报》《中国音乐》等编辑部联合举办“20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思研讨会”，许多学者或直接莅会，或提交书面发言参加了现场对话式的讨论。与会代表坦陈己见，相互辩驳，大家畅所欲言，平等对话，会议开得热烈而富于成果。会后，许多发言分别发表在上述几家刊物上。

6.《中国民族乐理》：第六回合

1995 年 10 月，杜亚雄的《中国民族基本乐理》[③] 一书作为教材正式出版。该书的基本理念是：20 世纪中国音乐教育走的是一条以欧洲理论为理论、欧洲标准为标准的“全盘西化”之路，因而必须创建一套不同于西方乐理的中国音乐基本理论体系。

1999 年，旅美中国学者周勤如发表《研究中国音乐基本理论需要科学态度》[④] 一文，对杜亚雄这本教材的治学态度和方法提

---

① 这些发言摘要刊于《中国音乐》1998 年第 3 期。

② 梁茂春：《面对 21 世纪的大辩论——评 1997 年关于“20 世纪中国音乐之路”的争论》，《音乐周报》1998 年 3 月 13 日第 3 版。

③ 杜亚雄：《中国民族基本乐理》，北京：中国文联出版公司，1995 年 10 月出版。

④ 周勤如：《研究中国音乐基本理论需要科学态度》，《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期。

出了全面的措词激烈的批评，特别是对书中关于中西音乐所持的某些极端化理念和做法的学理性批评尤为严厉。

周勤如文章发表后，引起音乐界舆论大哗，对其观点持赞同与反对态度者几乎旗鼓相当且同样强烈，但反对者一方除了杜亚雄本人发表《学术常理和中国乐理》[①] 一文公开做出反应之外，并无一人、一文公开表达自己的立场；不过，即便是杜亚雄本人的文章，也只是从学术创新与学术规范的角度进行反批评，而对周文提出的一些至关重要的基本音乐理念问题未予置评。

不久，旅澳华人学者杨沐以《再谈学术规范和文德文风》[②] 为题对这场争论表明了自己的意见。他的文章对杜亚雄教材也持批评立场，但其着眼点依然放在学术研究的治学规范和文德文风上，对杜著中涉及到的中西音乐关系及相关理念也未作深入展开。

居其宏的《学术批评：在麻木和过敏中奋起》[③] 一文，除了论及学术批评应取的科学态度之外，其重点是指出杜亚雄书中的若干“学术硬伤”，特别对作为其理论基础的“音乐价值相对论”在理解和运用上的偏颇进行了剖析。

在此期间，中央音乐学院音乐学系召开专题座谈会，就这场争论展开讨论。

7. “向西方乞灵”说：第七回合

一直从事中国古代音乐美学研究和教学的蔡仲德，对 20 世纪中国音乐关于中西关系的处理有其别出心裁的独特见解。他在

---

① 杜亚雄：《学术常理和中国乐理》，《中央音乐学院学报》2000 年第 1 期。

② 杨沐：《再谈学术规范和文德文风》，《中央音乐学院学报》2000 年第 1 期。

③ 居其宏：《学术批评：在麻木和过敏中奋起》，《中央音乐学院学报》2000 年第 4 期。

一篇论文中提出“出路在于‘向西方乞灵’”[1] 之说，按照作者自己的解释，此说的核心还是在“求西方音乐之道”：

寻求音乐之道，寻求音乐的根本精神，“求道”的目的是夺回音乐的独立生命，使之由礼的附庸变为人的灵魂的语言。

此文立论的主要依据有二：一、中国音乐历来是“礼的附庸”；二、西方音乐则是具有独立生命的“人的灵魂的语言”。故此要“向西方乞灵”。

此文发表后，在音乐界引起轩然大波，触发了激烈争论。这个争论首先在中国音乐美学学会 2001 年兰州年会上初露端倪：当时，居其宏从概念规范的角度对此文中把“乞灵”解释为“求道”提出批评，当即遭到蔡仲德的反驳。会后不久，居其宏又在《音乐与表演》上发表文章，[2] 依然从概念规范角度与之公开商榷，但也对蔡文的两个核心论点提出质疑：

从古到今的中国音乐是否确如蔡先生所说始终是毫无独立生命的“礼的附庸”，蔡先生虔诚地要向之“乞灵”的西方音乐是否从来就不曾做过“礼的附庸”，而音乐一旦成了“礼的附庸”之后就必然失去“独立生命”？

应该说，蔡仲德提出的这两个核心论点及其“向西方乞灵”之说，原本是纯属学术讨论范畴、很有探讨价值的命题，学界对此有不同意见是正常的；然而之后不久，在意识形态的干预和行政指令之下，中国艺术研究院及其下辖的音乐研究所、中央音乐学院、中国音乐学院均纷纷召开以蔡文为对象的研讨会，许多学者因担心这些会议带有某种政治声讨性批判的色彩而拒绝与会。仿佛为了证实这些担心并非空穴来

① 蔡仲德：《出路在于“向西方乞灵”》，《人民音乐》1999 年第 6 期；其全文后来发表于《音乐与表演》。

② 居其宏：《美学论文的概念规范与表述规范刍议》，《音乐与表演》2001 年第 2 期。

风似的，会上甚至有人居然说出蔡氏“乞灵”之说“不用上纲也在纲上”这类“文革”专用语来。会后也发表了一些文章，但皆因其隐含的政治背景和批判色彩过浓而在广大音乐家中失去了公信力。

这场论战涉及的主要专题

关于“20世纪中国音乐发展道路”的论战涉及理论专题甚多，本书仅择其要者，分别加以评述。

1. 人本与乐本：人与音乐的“元关系”

一些学者对“20世纪中国音乐发展道路”持否定态度，所提出的论据主要是“欧洲中心论”和“全盘西化”在事实上的胜利导致中国传统音乐的“遗落”或“断裂”。

沈洽在《20世纪国乐思想的“U”字之路》[①] 一文中认为，“全盘西化”论已经在20世纪中国音乐实践中“取得了事实上的胜利”，其根据是“基底”（作者列出的项目有：国民普遍持有之音乐观念、社会关于音乐之价值取向和舆论导向的合力、国民音乐教育之理论基础和体制，以及音乐作品所使用之音基料、音逻辑、音语法，以至音乐感等）的遗落；更为严重的是，人们对这种奇怪现象的态度“不仅熟视无睹，且认为‘天经地义’，甚至觉得离了这条‘拐棍’，这简直是‘不懂音乐’‘无以言音乐’了”。

王耀华的《中国近现代音乐教育之得失》[②] 在论及“失”的方面时也持同样看法：

在学校音乐教育中，“欧洲中心论”的影响较为深重，以欧

① 沈洽：《20世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期。
② 王耀华：《中国近现代音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期。

洲音乐理论体系为基础对学生进行教育，忽视了中国音乐理论体系的深入探讨与重建，助长了妄自菲薄、盲目崇洋的思想，不利于民族优秀文化的弘扬与发展。

管建华在《中国音乐文化发展主体性危机的思考》[①] 一文中将问题说得更加明晰。他认为中国音乐传承、主体性及价值判断都陷入了“危机”，其论据是：

中国传统音乐在本文化系统内仅占有亚文化的地位，首先在当代中国音乐教育中它是一种非系统化理论的音乐教育，因为基础理论都是西方的，西方音乐理论教学移入是系统化的，传统文人音乐在社会中的传承几乎断裂。

对于上述看法，一些学者从“人本”和“乐本”这个根本性视角来进行辨析，也即在人与音乐相互关系这个根本性问题上，到底是坚持“以人为本”的音乐观还是坚持“以乐为本”的音乐观来看待20世纪中国音乐发展道路的是是非非？

郭乃安的论文《音乐学，请把目光投向人》[②] 虽不是为直接参与这场论战而写，但文章所提出的重要观点却是以“人本”为出发点的。他指出，“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人”；“在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人”。最后他得出一个经典性结论：

人是音乐的出发点和归宿。

问题再明显不过了：离开了人的因素、人的需要、人的创造和人对一切音乐事实的推动，再高明的理论也就失去了它的人本关怀，也就根本解决不了任何实际问题。

---

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期。

② 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期。

梁茂春也持同样观点：

中国的传统音乐实在并不是一切都好，许多传统音乐出现危机，甚至濒临淘汰的边缘，那是它们不能适应今天中国人的需要，是无可奈何的事。当然我们今天完全有可能将这些祖传的宝贝都原封不动地保存起来……只要对今天的中国人的文明发展有利，该淘汰的由他淘汰，该继承的认真继承，该吸收的努力吸收，该借鉴的大胆借鉴。[①]

邢维凯在《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[②] 中，对此也有所涉猎。他认为，中国音乐文化“由中国人所创造，为中国人所拥有，它既有传统的，也有新生的，它既是民族的，也是世界的，它是发展而来的，也是要发展下去的”。

对此，居其宏以《建立以人为本的音乐发展观》[③] 一文参与论战。他首先指出，古今中外一切音乐事实都已证明，人类所创造的音乐永远是以人为本的音乐，永远都是为人而存在并以人的需要为其一切前提的音乐。在这个问题上，人对音乐的态度历来是“召之即来，挥之即去”——凡是符合“我”的需要的音乐，已有的，则取之、用之、享之；没有的，则拿之、借之、造之。凡是不符合“我”的需要的音乐，可堪改造者则改之，不堪造就者，或存之、供之，或干脆加以废之、弃之，没有半点温情主义可讲。

他认为，被某些学者奉为神圣的音乐传统“一点儿也不

---

① 梁茂春：《面对21世纪的大辩论——评1997年关于〈20世纪中国音乐之路〉的论争》，《音乐周报》1998年3月13日第3版。

② 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

③ 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观——“20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”之我见》，《艺术广角》1999年第4期。

神圣”：

它不过是人的音乐创造经过长期积淀之后逐渐形成的一个比较稳定的价值取向和审美定势而已。它同传统音乐一样，都是人的创造物，都是为人所拥有、所享用、所规定的东西；它既然可以被人创造出来，自然也可以被人所充实、所改变、所扬弃。是的，传统一旦形成，它当然要对人的审美行为发生反作用，当然要从具体的时代环境中蒸腾开来，按照自己的轨迹发展下去，从而获得更为阔大的生存时空；但从根本意义上说，人的即时创造、人的现实需要、人的当下趣味，对于传统而言永远是第一位的、决定性的，永远是现实的人决定对传统的取舍，而绝不是相反。

文章认为，“乐本主义”思潮和论点恰恰在人与音乐这个根本关系上颠倒了主次，从而产生“真正的理论上的异化”：

在人与音乐相互关系问题上否认这一基本事实，企图把音乐从其对于人和人的需要的强烈依附关系中单独抽取出来，将它蒸发为一种超乎一切物质条件和人的需要这类精神条件之外或之上的超稳定结构，变成一种让人为之顶礼膜拜的音响图腾、一种神化偶像，甚至不惜要求人们牺牲现时的审美需求，放弃活生生的音乐创造，堵塞一切新鲜的源头活水，转而皈依那种早已被历史逻辑、生活逻辑和审美逻辑扬弃过的过时的僵化的所谓“传统”，这是一种典型意义上的削足适履，是真正的理论上的异化——把人与音乐的关系、造物主与创造物之间的主次关系、主从关系完全而彻底地颠倒成人为音乐而存在，人的需要以永恒不变的音乐“传统”为前提。这当然是颇为滑稽的。

2. 动态与静态：音乐发展的基本规律

对“传统音乐”或“音乐传统”应当如何认识？音乐艺术发展的基本规律，到底是动态的还是静态的？这也是争论双方理论

对垒的一个重要论域。

一些学者否认音乐艺术是“发展”着的概念，并认为音乐艺术在这种发展中由低级到高级、由简单到复杂的不断进步的说法是“直线进化论”或“单线进化论”；同时也否认不同民族音乐文化的可比性概念，只强调中西音乐之间“不同的不同”而否认两者事实上存在的“不及的不同”；他们常常离开人类社会和历史演进的总流程来孤立地、静止地谈论音乐艺术的具体问题，似乎一个民族的音乐文化性格一旦形成便永不改变——虽然这样的概括不能准确描画出这些学者的理论主张，但从他们的文字阐述中多少可以窥见其端倪。

沈洽在《20世纪国乐思想的“U”字之路》[①]一文中赞颂八千年来中国音乐对于吸纳异族音乐文明所体现的“一派泱泱大国的风度”，承认近百年来西方文明全方位冲击下中国社会发生巨大变革的“不可逆转”这个“事实”，承认在这样的大背景下“国乐”原先的生存环境已经不复存在、音乐上国粹主义“这条路难走”，然而，他在设定了这个前提之后又离开了这个前提，旋即举出“口传心授”的传承方式、“自娱·娱人”等非商品化社会功能以及潜藏于“国粹”文化中的“返朴归真”“天人合一”伟大哲理精神一概变得“几乎一文不值”等实例，进而得出20世纪中国音乐的“基底”已经“西化”，具有西方音乐背景的各专业音乐家“垄断”整个国民音乐生活的审美导向和价值导向、“垄断”整个国民音乐教育这样的重大结论，并说得到公认的“国乐家”只有华彦钧一人，甚至连梅兰芳不是中国音协会员也被作者拿来作为中国音乐“全盘西化”的论据。

① 沈洽：《20世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期。

管建华在其《中国音乐文化发展主体性危机的思考》[1] 一文中，将若干似是而非的实例鱼目混珠地夹杂在一起，对中国音乐在新的社会历史文化语境中发生的许多变化表示“迷惑不解”；同时又设立诸如“为何非要把别人过去一百多年前的交响乐形式当作我们发展的明天”这类假命题（因为没有一个音乐家曾有如此愚蠢的“主张”）来支持自己的下列判断：

何为中国音乐的主体？是“新潮音乐”还是存在于国外或在国际比赛中获奖的那些音乐作品？但这些音乐的美学观念主要是依附于西方文化语境的，他们所观察的“中国性”仍是以他者轨迹的音乐立场角度的一种选择。这种他性的“中国性”……都是一种虚幻的“中国性”。

作者在复杂的当代音乐创作面前完全放弃了具体分析的责任，甚至对当代作曲家关于民族精神、民族文化神韵孜孜不倦的追求和富于创造性的表现一概以“虚幻的中国性”为由而“一言以‘毙’之”。由此我们只能把作者所向往的“实在的中国性”理解为：只有彻底排除了西方音乐一切“杂质”的、纯而又纯的纯种“国粹”才是。可惜，这样的“国粹”音乐不应在当代专业创作中寻找，而应当到原生态民间音乐中、到古代文人音乐或宫廷雅乐中去寻找；即便如此，谁又能敢于断言：自远古先民造乐以来直至近代，在与异族、他国数千年的音乐文化交流与碰撞中，大汉民族的音乐“基因”就没有发生过任何变异么？

对此，老一辈学者冯文慈以其《近代中外音乐交流与“全盘西化”问题》[2] 一文参与论战。他认为，自汉代以来，中外音乐

---

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995 年第 4 期。

② 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997 年第 2 期。

双向交流的事实不绝于史载，交流地域逐渐扩大，内容范围越来越广，交流手段益趋先进，并形成了南北朝隋唐及“学堂乐歌”两次高潮。第一次交流高潮产生了乐器的繁富、琵琶的风行、歌舞大曲的成熟、说唱相间品种的萌生、乐制的进一步丰富等积极结果，使中国音乐在交流中得到重大发展。第二次高潮的背景与前者截然不同，但引进学堂乐歌、促成中国音乐向近代化转折，却是中国人民的主动选择；其结果则是“新音乐”的诞生。人们不能从学堂乐歌先驱者言论中摘取一部分“全盘西化”的字句就将其主要理论和实践倾向归结为“全盘西化”。“五四”新文化运动前后，思想文化界和音乐界对于中西音乐关系及发展中国音乐文化的认识已渐趋全面和成熟，后萧友梅、王光祈、刘天华、黄自等放眼世界、雄视未来，提出“国民乐派”主张，从理论和实践两方面强调中西融合，诞生了《牧童短笛》等一系列作品。西方人依据其特定的感性眼光否定它们当然可以理解，但中国人不能从中听出中国传统音乐基础、中国人民熟悉的生活和题材以及中国传统的神韵并据此否定这类探索，颇不可取。因为，无论是外国人还是中国人——

他们没有注意到，中国社会在近代就已经发生了剧烈的变革，《牧童短笛》之类的“新音乐”作品正是在这种背景下出现的。古老的中国音乐传统发展了，它并不是一个凝固性、封闭性的事物。

作者对近年来有些论著把民族音乐衰微的趋势归因于“全盘西化”的观点明确表明了自己的立场。他指出，古琴在学堂乐歌兴起之前就已显露出“式微”趋势，而昆曲的衰微则在乾嘉年间；而代昆曲而起的京剧，与京韵大鼓、弹词、河南坠子等说唱音乐一起，在学堂乐歌兴起之时则有了更大的发展。作者最后指出：

由于社会生活的变革，有些传统乐种剧种走向衰微是难以避

免的趋势。对于类如七弦琴、昆曲这样的古老乐种和剧种，必须保存、整理、挖掘、研究、抢救，这是毫无疑问的。如果说到保存之外的进一步发展，恐怕首先还需研究其自身条件、潜能，并创造条件，使之适应改变了的社会生活和人民的审美趣味。将这类音乐品种的衰落归因于学堂乐歌的兴起和西乐的流行，是不符合历史实际情况的。

居其宏在论及传统音乐的保存与发展时，也指出：

毫无疑问，传统既要保存，更要发展。的确，我们过去在珍视传统、继承传统、保护保存传统音乐精髓方面做得很不够，存在着许多缺憾。因为保护传统音乐遗产使之生命力得以延续，同样是中华民族整体文化建设的需要，也是现时代中国人民审美实践的需要。但我仍坚持我在1986年兴城会议上的观点，即我们对“欧洲中心论”的批判，应当小心地限定它的适用范围，并且实事求是地估价它对20世纪中国音乐进程的影响程度。说“欧洲中心论”对本世纪以来的中国音乐有消极影响，在各个不同领域有程度不等的表现，都是可以接受的，因为这个估计符合历史事实；但若因此而全盘否定整个20世纪的中国音乐走向，全盘否定现代中国音乐的基本格局，把一部20世纪中国音乐史描写成“欧洲中心论”泛滥成灾的历史和一部“全盘西化”史，则无论在理论上还是在实践上都是不可取的，因为这个估计不符合历史事实。①

3. 自性与他性：中西音乐比较

一些学者对“20世纪中国音乐发展道路”之所以做出否定性评价，一个重要领域是批评20世纪初王光祈、萧友梅、赵元任、刘天华及后来的黄自等人，对中国音乐采取了虚无主义的态

① 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观》，《艺术广角》1999年第4期。

度，根据欧洲音乐的标准得出“中国音乐落后”的结论，从而选择了一条“以欧洲为师”的错误道路，最终酿造了“全盘西化”这杯苦酒。为了彻底颠覆上述“偏见”，这些学者的文论用大量篇幅对中西音乐的特点和规律重新进行评估和概括，得出了许多重要结论和观点。所谓“自性”，也就是“我性”和“主体性”，主要指中国音乐的特点和规律；所谓“他性”，也就是在“我性”之外的他民族、他国音乐的特性与规律。从一些学者文论中的具体论述看，他们所谓的“自性”，实际上指的是中国传统音乐的特性和规律；他们所说的“他性”，实际上指的是欧洲专业音乐的特性和规律。拿中国传统音乐与欧洲的专业音乐（在西方称之为“艺术音乐”）作比较，可不可以？当然可以，但必须在概念上作严格限定，不能一概统称为“中国音乐”或“西方音乐”。问题在于，这些学者关于“中西音乐比较”以及对所谓“自性”、“他性”进行理论概括的基础，正是建立在字面上的“统称”和实际上的“特称”之上的。于是就在有意无意之间形成了一种逻辑上的“模糊性”，这种模糊逻辑为论述方法中的偷换概念和对象错位提供了隐身之所。某些学者关于“自性”与“他性”之精彩绝伦的概括也在这个隐身所里找到了自己的位置；一旦把“统称”这层皮揭开，他们所得出的精彩结论也就露出了马脚。

当然，在这些学者中间，也有持论比较冷静的和严谨的，认为中西音乐是完全不同的两个音乐体系，在两个完全不同的社会文化语境中存在与发展，各有独特的审美追求、价值标准和感性目光，两者之间不存在先进与落后的区别；断言说“中国音乐落后”“欧洲音乐先进”，是受“单线进化论”或曰“直线进化论”影响的产物。

此类观点在沈洽的文章[①]中表述得比较充分。

① 沈洽：《20 世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994 年第 2 期。

另一种较为极端的看法也是客观存在的。这种看法的基本思路，是力图通过对“自性”与“他性”的概括，来证明“中国音乐先进”“欧洲音乐落后”。

杜亚雄的《中国民族基本乐理》[①] 中，曾经说过中国乐理“无处不活”、西欧乐理“无处不死”这样的话。这类绝对化用语，旨在证明中国音乐确实比欧洲音乐“先进”。结论下得这样轻率离谱，根本不符合中西音乐的实际状貌。同时又说中国乐谱讲究“死曲活唱”“死谱活奏”——这就更加奇怪：既然“无处不活”，又何来“死曲”“死谱”？既有“死曲”“死谱”，就与“无处不活”的断语陷入了无可解脱的自相矛盾之中。此外，书中还有中国音乐常常“定谱不定高”“定板不定腔”和“万变不离其宗”之说，既然承认中国乐理中有相对于“不定”之“定”、相对于“万变”而不变之“宗”存在，就足以反证出他的“无处不活”结论在哲学上是根本违反辩证法的。

在管建华的文章[②]中，曾直言不讳地宣告要寻找西方音乐的“落后”，他在关于中西音乐“自性”与“他性”的概括中，果然也找到了西方音乐“落后”、中国音乐“先进”的若干特点——他断言，“西方音乐史观是直线阶梯式进化的机械史观”，“中国地区性音乐风格体系属于有机史观”，西方音乐是“书写音乐”，中国音乐是“口头音乐”，西方音乐是“机械本体”，中国音乐是“有机本体”；诸如此类。这种把极其复杂的文化现象简单化地“一言以蔽之”的学风，对于科学研究是十分有害的，而从这些似是而非并不牢靠的所谓“概括”中导出的结论，在多大意义上

① 杜亚雄：《中国民族基本乐理》，北京：中国文联出版公司，1995 年 10 月出版。

② 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995 年第 4 期。

具有可信度，也相当可疑。

针对此类大而化之的断论，邢维凯批评道：

“危机论”之所以在这个概念上存在如此明显的偏狭和混乱以致将人们的思路导入误区，其根本原因……在于他们急于得到这两种文化比较的结果（这种结果是在某些先入为主的观念影响下预先设定的），却忽略了检验自己比较方法的正确性，所以才出现了以偏概全、以头比脚的现象，才得出了所谓西方音乐是“书写音乐”，中国音乐属于“口传音乐”，西方音乐是“机械本体”，而中国音乐是“有机本体”等等这样一些过于简单化、未经充分论证的结论。[①]

香港学者刘靖之也把中国音乐与西方音乐作了比较，得出的结论是中国音乐“以意为主”，欧洲音乐“以物理与形式为基础”[②]。

说中国音乐“以意为主”，当然是不错的；但断言欧洲音乐“以物理和形式为基础”，且将之作为中国音乐“以意为主”的对照物来写，则大可商榷。这一论点给人的印象是，欧洲音乐似乎只在音响结构和形式上做文章，而忽略对于主体人的情感、意韵等等内心世界的揭示。征诸欧洲音乐史便不难发现，这无疑是一个莫大误解。

此文在论述中西音乐之区别时，还引用了沈洽的“音腔论”，说“中国音乐文化里的许多特质，在欧洲音乐里是阙如的，‘音腔’就是最明显的例子。”按“音腔”概念，即音过程现象，确实是中国传统音乐的诸多特质之一，沈洽对此作了精彩概括。但请不要忘记，这种现象，不独为中国传统音乐所专有；在欧洲民

---

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997 年第 4 期。

② 刘靖之：《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》，（台湾）《乐览》第 9 期，2000 年 3 月 1 日出版。

间音乐里不难听到“音腔”现象的存在。拿中国传统音乐与欧洲专业音乐作比较，这在方法论上是错位的。再说，也并不是所有中国传统音乐都有“音腔”现象，远古如“金石之乐”，也即由编钟编磬奏出的音乐，近代如扬琴奏出的音乐，并没有所谓“音腔”现象的存在。以部分代替整体，把“特称判断”泛化为“全称判断”，这在逻辑学上也是一个常识性错误。用错误的方法和错误的逻辑导出的结论，自然无半点科学性可言；建立在这种大而化之、笼而统之基础上的关于“自性”与“他性”的概括与比较，也不具任何说服力。

4. 现代化与文化多样性：迈入21世纪的中西关系

发生在80—90年代的这场关于“20世纪中国音乐发展道路”的争论，由于临近世纪之交而踏入了全球“经济一体化”和“文化多样性”这一新的时代语境。

应该说，对“20世纪中国音乐发展道路”持否定或基本否定态度的多数学者是从“文化多样性”视角立论的，他们在百年来的音乐创作、理论研究和音乐教育实践中发现了太多的“他性”（当然主要是欧洲音乐的理论、观念、技法以及由此而凝结成的审美标准），而中华民族的文化精髓、文化基因、独特的审美观念和习性、独特的表达方式等等属于“我性”的特质则被长期忽视了。这种状况如不及时引起全社会的高度重视并采取切实措施加以改变，势必导致中华民族文化个性和独立性的丧失，届时一个有八千年灿烂文化传统的民族将拿不出具有鲜明个性特色的文化成果为21世纪人类文化多样性建设作出自己的独特贡献。

以上这些看法和观点在他们的文论中有大量论述，本书也在多处作了详略不等的引述或转述，这里就不重复征引了。

这些学者也并不一般地反对中国音乐文化的现代化进程，也

不一般地反对中国音乐与欧洲及世界其他国家和地区的音乐文化发生种种联系并进行平等对话。例如王耀华就对20世纪中国学校音乐教育引进欧洲近现代音乐教育体系，使中国音乐教育走上系统化、规范化道路以及由此而在音乐创作、人才培养等领域产生的一系列积极成果采取了肯定的立场。[1]

沈洽也认为：

当今社会是一个全球性的开放社会，现在的中国人必须与整个世界沟通。因此，中国人懂点西方音乐的“语法”，有点西方音乐的“语感”，甚至去精通它们，也都是有用的。因为这种西方音乐，得助于工业革命，毕竟已经扩散到了几乎整个世界。[2]

但作者随即笔锋一转，援用中国人学外语但不能忘记中国的母语汉语来支持他关于音乐母语的论点，好像当代中国人学习了西洋音乐，就把自己的音乐母语忘记乃至抛弃了。但作者在这里显然把人类创造的两种不同的文化成果——语言和音乐——混淆了起来，两者是不能放在同一文化层面进行类比的。

这些学者所反对的，是以欧洲音乐这个他性标准为标准并将这样的标准贯彻到整个20世纪中国音乐的创作、理论批评、研究、教育实践之中，用减弱乃至牺牲中华民族我性特质这样的高昂代价来实现中国音乐的现代化；如此“现代化”，实乃与“全盘西化”同义。

有鉴于此，一些学者提出了一系列解决方案。有一些建议属于宏观战略性的，如建立中国音乐基因库；加大对于传统音乐的保护力度；编纂《中国民间音乐集成》；在音乐教育中排斥西方基本乐理，另起炉灶重新编纂中国民族乐理；等等。另一些方案

① 王耀华：《中国近现代学校音乐教育之得失》，《音乐研究》1994年第3期。
② 沈洽：《20世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994年第2期。

则是属于微观的和技术性的，如弃用五线谱及其简化形式——简谱，重新启用工尺谱等中国传统谱式；在视唱练耳教学中弃用钢琴，改用古筝或其他民族乐器；等等。

在上述解决方案中，有一些已经做了或正在做；有一些做法引起争议（如杜亚雄的《中国民族乐理》）但不妨继续做去；至于用用工尺谱代替五线谱、用古筝代替钢琴之类，这样的提法和做法，不仅在具体实践中难以实现，也显出某些学者文化心理的偏狭。

不用说，无论是音乐界还是中国政府，对于中国传统音乐的保护、保存事业，在理论上高度重视，在实践中不遗余力，前述《中国民族音乐集成》的编纂，便是由国家投入巨资调集全国大批音乐工作者所进行的一项伟大的文化战略工程；近年来，中国政府又将古琴和昆曲申报为联合国“人类口头及非物质文化遗产”，并在京剧及各个地方戏曲剧种、乐种、曲种的保护与抢救方面做了大量工作。我们可以要求各方面对这项文化战略工程给予更高的重视和更多的投入和支持，加大规模，提高质量，并将它常规化、制度化，使之成为国家文化建设的一项基本国策，但它们毕竟只能代表我们对民族音乐文化遗产的珍视，而传统之值得珍视，是因为传统遗产不仅证明了中华民族昨日曾经的辉煌，而且能为当代中国人今天的音乐创造提供坚实的精神基础。但也不要忘记，传统决不是，也不可能是创造本身，传统是供今人超越的精神标杆而非制约今人创造的沉重包袱。面对发展了的时代和变化了的人民现实的审美需求，当代音乐家决不可能只把目光盯住老祖宗而放弃自己肩负的创造使命。同样也不能忘记的是，20 世纪以来中国音乐家在处理中西关系上的艰苦努力和由此而产生的大量优秀成果，这也是一种值得珍视的传统，即百年来“新音乐”的传统。不能用古代传统来否定近现代传统。正如鄙弃自己民族传统的音乐家只能是数典忘祖的不肖子

一样，永远匍匐在传统脚下不敢越雷池一步的音乐家同样也是毫无出息的不肖子。

因此，一些学者口头上赞同现代化和文化多样性概念，但从他们对20世纪以来中国音乐现代化前驱者的全盘否定态度以及提出的某些解决方案便可看出，他们真正的理论主张却要求中国当代音乐回归到古代传统去，回归到农耕时代的音乐生态去。这当然是许多学者都不可能赞同的。

邢维凯在《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》① 一文中全面阐述了他对现代化与多样性的理解。

文章认为，对现代化的态度，取决于对现代化的理解：

现代化的先决条件首先是人的现代化，是人的头脑、人的精神世界的现代化。西方高度发达的物质文明既不是凭空产生的，也不是独立发展的，与之相伴随的是几百年来人们精神世界的巨大变革与思想观念的不断解放。如果我们一方面希望早日享受到现代文明带来的物质利益，而另一方面又试图阻挡现代文明对我们精神文化生活中某些固有模式的冲击和改变，这就如同我们操纵着一根车轴上的两个车轮，在使一个车轮飞速向前转动的同时，死死地卡住另一只并使其向相反的方向转动，其结果可想而知。

关于文化多样性，作者提出了世界和中国音乐都需要多样性的主张：

世界文化需要保持多样性，我们中国的音乐文化也同样需要多样性。中国音乐文化就是“中国人的音乐文化”。它由中国人所创造，为中国人所拥有，它既有传统的，也有新生的，它既是民族的，也是世界的，它是发展而来的，也是要发展下

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

去的。我们并不在乎它是怎样的形式和风格，也不介意它融合了哪些外来的因素，只要它能够有效地表达中国人民的思想感情，能够有机地成为中国人民精神生活的一部分，我们就可以认定它是中国的音乐文化。只有站在这样的高度上看问题，中国音乐文化这个概念才真正是一个综合的、全方位的整体性概念。

这个主张提得很好。的确，中国音乐需要保持并发展自己音乐文化的独特性，这样它才能以有别于其他国家、其他民族音乐文化鲜明个性加入到世界文化多样性的进程；一个国家或民族的文化，倘若丧失了自身独特的文化基因而一味与人“趋同”，是一种毫无个性特色的文化类别，对世界文化的多样性建设毫无意义。但中国音乐的这个独特性，也必须通过多样性途径才能真正体现出来，是多样性基础上的独特性，是在多样性的健康文化生态中自然生长起来的独特性，是在不同音乐观念、语言、风格、技法多样化探索和自由竞赛中共同体现出来的那种只有中华民族才具有的独特性，是五线谱与工尺谱、钢琴与古筝、交响乐与琴乐琴歌、京剧与歌剧、传统艺术与现代艺术共存共生互补交融的独特性；一些学者不是对往昔“泱泱大国之风”心向往之么？窃以为这才是当代中国人的“泱泱大国之风”。某些理论家提出的主张和方案，唯有回到只有工尺谱、古琴、昆曲及其他传统音乐的农耕时代才有可能成为现实。但那不是在当代意义上的、符合时代潮流的中国文化的独特性和多样性，而是古风古韵的独特性和多样性，它所承载的，只是古代中国人的精神风貌和审美理想；尽管一些中国学者和某些洋人异口同声对这类“国粹”津津乐道，但我们不会因陶醉于此而颂古非今，迟滞了中国音乐现代化的步伐。

5. “后殖民”批判与民族主义：保守主义的新崛起

“后殖民”批判，即对后殖民主义文化思潮和文化现象的批

判，是在当代世界曾经一度风行的文化思潮之一。它之所以得以风行，乃是因为它在当代多极世界格局中，反映了反对文化霸权话语、保持各民族文化独特性、实现世界文化多样性以及彼此进行平等对话这样一种文化诉求。在西方发达国家，一些学者对西方文化借助其强势的政治和经济实力对第三世界国家的文化存在形成巨大压迫感，并深刻地威胁其文化性格的独立这种世界显示文化格局持激烈的批判态度。在第三世界国家，一些学者认为，摆脱殖民主义桎梏获得政治独立和民族解放并不是民族独立的完整标志，只有从西方文化的强大影响和冲击下保持并发展自身文化的独特性，才能使本民族真正获得精神上的独立。这种文化诉求当然是正当的，也是应该支持的。“世界文化多样性”这一理念的提出以及第三世界各国政府和思想文化界为此做出的种种努力，也正是顺应了这一时代潮流。

问题在于，不同国家有不同的文化选择。具体到20世纪中国音乐历史经验和未来发展这个论题上来，中国学者到底应当怎样认识和评价殖民主义对于20世纪前80年后及后殖民主义对20世纪后20年至今在中国乐坛的影响？也就是说，就其整体或主导倾向而言，从20世纪初到70年代末，中国音乐的历史究竟是否被殖民的“同化”史？从80年代初至今的20余年间，中国音乐是否就是“后殖民化”的历史？分歧和争论便是由此而起的。

所谓“全盘西化”在中国“取得了事实上的胜利”说，“基底已经西化”说，“自性危机”说或称“主体性危机”说，中华音乐“母语”失落说，以及与之类似的文化主体“失语”说等等，实际上都暗含着某种肯定性的“潜答案”，有的文章只是没有在字面上把所谓“殖民”与“后殖民”明说出来而已。

明确将这场讨论纳入“殖民”与“后殖民”文化语境中的，是管建华的另一篇文章《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文

化平等的音乐对话》①。他认为，只有解开这个文化“死结”，才能在文化平等的基础上与世界音乐（实际上是西方音乐）展开音乐对话。

此文转述别人的话，对“殖民主义世界观”作了如下描述：

殖民主义世界观价值判断的一个重要基础是：对社会、文化、人采取一种绝对的简单的两分法，这种两分差别观的要害是导致了对世界文化进行优/劣、先进/落后、科学/非科学的划分和定位。这种判断几乎弥漫了整个世纪并深深地浸入音乐领域，也影响到中西音乐的优/劣、先进/落后、科学/非科学的价值判断，并形成音乐实践（创作、表演）与理论的指导性和权威性“话语”。

随后，此文同样转述别人的话，对“后殖民主义世界观”进行了这样的描述：

当我们还没有来得及完全清除殖民主义世界观的阴影时，后殖民主义世界观又获得了新的权威话语地位。后殖民主义世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维持西方知识话语权力结构而不断产生和再生产与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化和知识与西方的平等关系。

在此文列举了一些实例之后导出的结论说，20世纪中国音乐所走的道路，实际上是被“殖民”和“后殖民”了的：

西方音乐移入中国近一个世纪的今天，我们突然面临，甚至不知道怎样回答什么是中国音乐？……当西方音乐技术本体初始移入并直接引发出：西方有和声、复调、曲式、配器、交响乐和

---

① 管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997年第3期。

伟大的作曲家，中国有什么？此时，我们似乎感觉到我们矮了半截，我们什么也没有，我们无法对西方音乐作出自己主体的音乐文化和价值判断，正是缺乏这种判断，也就无法判断中西两种音乐之关系，无判断的判断就是采用西方音乐观和历史观标准：中国音乐是单声（本体），属于和声发展的前历史阶段。正是这样一种西方传统科学客体的价值判断，不但使中国主体“失语”，而且失落到一种时间化的空间——过去的历史定位中去。

文章认为，在80年代之后，由于对“新潮”和“后新潮”某些基于“殖民话语逻辑”的评论和鼓吹，使新时期和后新时期的中国音乐跌入了“后殖民”的泥潭：

中国80年代的“新潮”音乐和90年代“后新潮”音乐的出现，其实是开放后与西方文化接触的一种正常现象，但它被国内外某些音乐评论家和新闻媒体报导确立为中国音乐发展的现代观标准，它便取得了一种新的权威话语地位，继续着先进/落后、优/劣、创新/保守两分差别观评价的殖民话语逻辑，并放弃了文化主体评价的地位。

对于上列诸种基于“后殖民”批判的论点，不少学者表达了他们的不同意见。

邢维凯《在全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》[①] 一文认为，在这种“后殖民”批判的背后，实际上涌动着一股民族主义激情。文章对“民族主义”一词在各种不同政治文化语境中的具体含义及其正反两方面的具体表现进行了分析，进而指出：

在文化艺术领域，民族主义的影响力尤其强大。本来，任何

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐的必由之路》，《中国音乐学》1997年第4期。

民族的文化都有各自的一些特色，这是历史的现状，无可厚非。然而民族主义却偏偏要使这些特色凌驾于一切标准之上，并以此建立起一系列偏颇的价值尺度，力图使人们相信，越是民族的，就越是有价值的；凡是民族的，都是不容更改和舍弃的。长期以来，在我国音乐家一些人士的头脑中，这种民族主义的文化价值标准几乎成了不容探讨、无须证明的公理。

文章援引巴托克对于“民族主义”“民族感情”的精辟见解和他的创作实践为例，认为这位音乐艺术大师卓越成就的取得，与他研究民族民间音乐采取“超民族主义”的态度紧密相关；与之相比，我们中国音乐家缺少的不是才华和勤奋，而正是开阔的眼界和宽广的胸怀，在本民族音乐文化遗产面前一味地感情用事。文章进而指出：

当前中国音乐文化发展中面临的真正阻力及危害并不是来自假想中的“全盘西化论”，而是来自偏狭的民族主义。音乐文化中的这种民族主义，对外是一种排斥力量，妨碍着我们民族文化对外来文化养分的吸收与消化；对内则是压制力量，使艺术在“民族化”的统一标志下丧失了宝贵的多样性。

冯文慈对这个问题的观察更为深远。他在《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》① 一文中，联系90年代以来在思想文化界兴起的某些思潮，指出了音乐界否定“20世纪中国音乐发展道路”的某些理论的基本性质及其真正来源：

近年来，学术界出现一种思潮，认为1919年“五四”前后的新文化运动犯下“激进主义”的历史错误，认为它对传统文化伤害极大，甚至造成中断，因而没有等等。这种论甚至向上延伸，进而否定清末的文化变革，它不是从中国社会形态的变革来

① 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题》，《中国音乐学》1997年第2期。

看待清末文化变革和新文化运动发生的进步性，从而得出错误估计。毫无疑问，新文化运动是一次伟大的文化革新运动，它推动了中国古老的文化传统向适应近代社会的新方向发展，推动了文艺领域各个部门继清末时期的变革进一步深化。音乐界否定学堂乐歌的看法正是由于受到这种错误思潮的影响。

窃以为，冯文慈这里所说的“近年来出现一种思潮”，“新儒家”崛起是其一，这是纯正的“国产货”；“后殖民”批判是其二，这是地道的舶来品。除此二者之外自然还有别的，因与本章论旨并无直接关涉，故置而不论。

诚然，“新儒家”是一股文化思潮，然而它的文化研究最终却导出了政治结论。谁都知道，“五四运动”不仅是一场文化变革运动，也是中国近代史上一次思想解放运动，以推倒“三座大山”为目标的中国新民主主义革命正是从这里起航的，因此是中国近代政治、思想文化史上一个重大的里程碑。说“五四运动”是“激进主义”还算客气；而认为“五四运动”不该发生或“没有必要”，其实际所指到底为何就不言自明了。近来有一个自称是“儒家原教旨主义者”的人，声言中国文化是“君子文化”，西方文化是“小人文化”，认为近代以来中国文化的最大悲剧是“以夷变夏”①！

音乐界某些学者倒未必从政治上着眼接受其影响，但他们对学堂乐歌以降百年来的中国“新音乐”历史一概视为“全盘西化”史、“传统割裂”史、“主体失语”史，所取的立场和简单类比的方法以及由此得出的结论与所谓“以夷变夏”说如出一辙。

同样地，“后殖民”批判也是一股文化思潮，这一思潮在世

① 见《南方人物周刊》关于蒋庆的报道，以上摘引的言论下载自“网易”2005年7月8日。

界各国的理论表现形态如何暂且不论，就它在中国音乐界的表现形态而言，却把“世界文化多样性”这一合乎时代潮流的文化对话与交流共生的建设性理念直接置放到“后殖民”与“后殖民”批判的特定语境之中，重新煽动民族主义情绪，把各民族文化之间的差异性和独特性激化为“你死我活”敌对关系，企图通过挑起“文化冲突”“文化对抗”乃至“文化冷战”的途径来实现各国各民族文化平等对话、和谐共生的理想。显然，这是从“政治冷战思维”横移过来的，与“世界文化多样性”理念及和平与发展主题背道而驰的“文化冷战思维”。

老实说，对于这种“文化冷战思维”，我们并不陌生。90年代初，中国乐坛上就有不少人对此乐此不疲，他们从“新潮音乐”和流行音乐中读出“颠覆反颠覆、渗透反渗透、演变反演变”这样的政治信息就是典型一例，一些人大谈“文艺的意识形态性”也是一例。往更远处说，50—60年代基于“阶级斗争思维”在中国乐坛上屡屡发生的对于“盲目崇洋”“全盘西化”的批判之声至今不绝于耳，因此——

在当代条件下的专业音乐创作领域，强行要求作曲家收回投向世界的目光，将其创作观念、风格、语言和手法严格限制在中国传统音乐规范的圈子内打转转，甚至连和声、曲式、配器乃至西洋乐器都须一律排除在外，否则就是“全盘西化”，写出来的作品就“不是真正的中国音乐”——恕我直言：这种做法实在是愚蠢的；老实说，建国后十多年中不断有一些自以为高明的音乐界领导人曾经多次这样主张过，也借助肃杀的政治气候和强大的行政手段极力推行过，其结果除了为当代音乐创作和音乐生活念起紧箍咒之外，只给20世纪中国音乐史留下了一段惨痛的回忆。谁知过了若干年之后旧话重提，老戏新演，所不同者，却是换了一批穿着西装革履的新演员，而旗帜上用斗大的字书写的，也由当年的“为政治服务”“为工农兵服务”改换为“为传统服务”

了。正是：

新老演员一出戏，新翻尽是旧时语；两彪人马合一军，只为“传统”来复去。①

正如一些学者可以把“五四”运动称之为“激进主义”一样，我们也可以将全盘否定“20世纪中国音乐发展道路”这股思潮名之曰“新保守主义”。至于其中的是非正误，唯有中国人民的音乐审美实践才有权力作出裁判。

这场论争的影响和意义

从1986年夏“兴城会议”开始，直至20世纪末，这场关于“20世纪中国音乐发展道路”的论辩前后持续了大约15年之久。参与学者之众、发表文章之多、涉猎论域之广，为新时期音乐思潮史所仅见。本文对此的梳理和评述，也是择其要者，且限于识见，必有遗珠之憾存焉。

不少学者认为，这场论战无论对于科学认识和评价中国音乐在20世纪的历史发展还是对中国音乐在21世纪的未来发展，都有重要的理论意义和实践意义。尽管这场论战没有结论也不需要结论，但论战中所涉及到的许多理论命题以及各家所提出的不少观点，也对中国音乐理论建设富于启发性。重要的是，参与这场论战的绝大多数学者态度是严肃的，学风是正派的，整个论战的气氛也是平等的和友好的，或许是新时期以来最具民主精神和学术意味的理论争鸣之一。

王安国对这场论战发表了与众不同的看法。他并不从具体问题着眼进行就事论事的论辩，而是在理论与实践相互关系这个根本问题上入手，对这场争论给出一个颠覆性结论：

---

① 居其宏：《建立以人为本的音乐发展观》，《艺术广角》1999年第4期。

在世纪之交的今天，音乐家们聚集在一起，回顾与检讨20世纪中国音乐发展历程的正确与失误，探究中国当代音乐的发展道路和方向，仅具有一种求真的理论意义。它既不能改写一百年来中国新音乐业已走过的历史，也不能改变当今中国音乐存在的表达方式，更不可能决定新世纪中国音乐未来的发展方向。因为创造音乐和消费音乐的是受到特定社会政治、经济形态制约的，包括广大音乐家在内的亿万民众。在由历史文化传统和现实经济、社会生活等诸多因素综合作用下形成的社会主流群体的审美选择和民众实际的审美需求，则是决定中国音乐未来走向的主导力量，而不是少数根据自己的职业习惯和立场去评说历史和现状，或依照自己的学识和意念去预测未来的音乐理论家。对此，包括我自己在内的音乐理论工作者似应有自知之明。这对摆正理论研讨的位置，保持和平、客观的心态，尊重历史、尊重现实、尊重同行的不同意见是有助益的。[①]

可以说，在众多参与论战的学者及其文本中，迄今为止尚无一人、一篇是从这一独特角度切入的，除了肯定这场论争在理论上的“求真意义”之外，指出它既不会改写20世纪的既定历史，更不能决定21世纪的未来走向，最终对音乐理论家发出了“应有自知之明”“摆正位置”的告诫。尽管这一结论令向来自视甚高、企图以自己的理论主张影响乃至“指导”音乐实践并从根本上扭转当代音乐前进路向的学者们十分难堪，但细细想来却颇有道理——20世纪中国音乐史是一种既定的存在，不会由于后人之主观臧否而减弱其固有光芒；在大量优秀作品中所渗透着的、丰富多样的中西结合的表达方式，也早已凝结为亿万民众普遍而现实的审美意识，也绝不会由于某些理论家们的痛心疾首、登高一

① 王安国：《中西并存，互用互补——20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思》，《人民音乐》1999年第4期。

呼而突然醒悟，齐刷刷地调转头来，跟随他们朝着传统音乐原生态的理想天国疾奔而去。理论家对于未来路向的战略设计，只有与多元时代下亿万民众的审美需求相契合才有意义，才能化为他们的主动选择和自觉行动；也只有立足于“平等而开放的音乐发展观”来总结历史、展望未来，才能在世界多元文化格局中实现中华民族音乐艺术的腾飞之梦。

原载《黄钟》2006 年第 2—3 期

“宏大叙事”何以遭遇风险

——关于“新世纪中华乐派”的思考与批评

我在《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》[1] 一文中，根据手头的相关文献，对作为一种创作追求的“新世纪中华乐派”及其理念和基本价值取向，表达了支持和鼓励的立场，而对作为“新世纪中华乐派”重要理念和前提的“走出西方”之说，则持反对的态度，认为那不过是一种“乌托邦式的空想”。今年暑假在“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会期间举行的“匠哲雅集”上，经与赵宋光、金湘、谢嘉幸三位教授当面对话之后，我的基本理论立场非但未有丝毫改变，反而强化了我先前的疑问。此后，谢嘉幸教授又把他的题为《走出西方》的长篇论文用电子邮件发给我，大概有通过沟通消除误读寻求理解的意思，然而在仔细拜读之余，此种疑问愈益深重。

谢嘉幸教授在其《走出西方》[2] 一文中，曾清醒地意识到，“走出西方”这个“宏大叙事”有可能遭遇风险。自“新世纪中华乐派”提出之后，使这个以“走出西方”为支撑的更为宏大的叙事同样遭遇到来自各方的质疑，我本人便是质疑者之一。我以为，“新世纪中华乐派”和“走出西方”说之所以遭遇风险，主要是因为它们的理论准备不足。

---

① 居其宏：《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》，《人民音乐》2005 年第 5 期。

② 谢嘉幸：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》，本文为香港《华人作曲家音乐节研讨会》参会论文（2003 年 11 月），后载入香港作曲家联会出版的《华人作曲家音乐节研讨会论文集》。

鉴于这场关于“新世纪中华乐派”及“走出西方”的讨论和争鸣涉及到的论域和论题既多且广，本文仅就其中若干问题作提纲挈领式的回应，不可能进行展开式论述，而把进一步的研究和更详细的讨论留待这次研讨会并听取了各位与会专家的意见和批评之后。

关于“新世纪中华乐派”

迄今为止我坚持认为，“新世纪中华乐派”的提出有其积极意义，也值得重视，但提出者对其中若干重要理论命题的思考与阐述暧昧不清，给我们留下了太多的疑问，因此需要在平等友好的讨论与争鸣中逐一加以廓清。

1. “新世纪中华乐派”的积极意义

自20世纪以来，从曾志忞的“造一新中国歌”，到萧友梅的“国民乐派”理想，从延安的秧歌剧运动、50—60年代的“民族化”探索，到80—90年代“新潮”作曲家的“回归传统”和“寻根热”，创造既有别于我国传统音乐也有别于西方专业音乐、足可与世界上一切发达国家之音乐文化并驾齐驱的伟大的中国现代专业音乐文化，百余年来始终是一切爱国音乐家孜孜不倦追求的艺术理想，并且在各个历史阶段都涌现出大批新型音乐家和堪称经典的音乐作品。如今我们站在新老世纪的交接点上回眸整个20世纪中国音乐的发展道路，完全可以自豪地说，当年先辈们曾经无限憧憬的中国民族乐派，已然成为20世纪中国专业音乐发展史的主潮，并为“新世纪中华乐派”的未来建设提供了坚实的基础和前进的基地。

不可否认，今天回顾中国民族乐派的创建进程，我们当然会发现前辈们在理论阐述上的某些偏颇之论及实际操作中的若干失

当之处，因此有必要在新的时代条件和历史使命的感召之下，接过前辈们手中的接力棒，以更清醒的头脑、更科学的态度、更开放的眼光、更宽宏的胸怀和更高的理性自觉，直面21世纪中国专业音乐文化建设的宏伟使命，并把它推向更辉煌的发展阶段。

"新世纪中华乐派"正是在这样的时代条件下提出来的，也正是在这个意义上，我完全同意乔建中教授关于"新世纪中华乐派"口号的如下一段话：

这个"口号"……一方面强调"新世纪"这个时间因素，另一方面强调"中华"这个主体因素，同时提出"乐派"这个文化因素。①

单从这个口号的字面看，与前辈们提出的"中国民族乐派"相比，在上述三因素中，"新世纪"和"中华"是两个具有新的内涵和外延的新概念；而"乐派"这个概念，据说几个提出者赋予它不同于一般理解的新内涵，认为"新世纪中华乐派"中的"乐派"概念，实际所指是包括创作、表演、理论、教育在内的"整体走向"而非单指创作流派。

关于"乐派"，我们将在下文再作讨论；仅就"新世纪"和"中华"这两个新的概念而言，它们之所以被称之为"新"，我以为起码要具有以下两个理论品格：

其一是"新世纪中华乐派"的提出反映出一批有历史责任感和使命感的音乐家对于21世纪中国专业音乐文化建设整体走向的深情关注和对于振兴中国音乐的自觉要求；

其二是应当在理论上阐明与时间因素和主体因素之新表述相联系的新特点和新使命，以及对于"新世纪中华乐派"的明确概括和清晰阐释；而且这种理论上的自觉，应当比我们的先辈更深

---

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《"新世纪中华乐派"四人谈》，《人民音乐》2003年第8期。

入、更清醒，更具说服力，因此也更容易令广大音乐家心悦诚服。

我们在第一点上所获得的印象是强烈而鲜明的，几乎没有人怀疑“新世纪中华乐派”提出者动机和出发点的真诚和振兴中国音乐的良好愿望。在更多人埋头专注于各自的具体工作而对涉及中国音乐整体走向这一类战略性命题不甚关心的当下，“新世纪中华乐派”的提出令我们抬起头来，认清世界大势，放眼未来百年，把自己在具体岗位上的实际努力与远大目标有机联系起来，使得涓涓细流点点滴滴汇聚成潮，自觉融入“新世纪中华乐派”这条河流之中，进而奔流入海。基于这一点，我对此持肯定态度。

在第二点上，我高兴地看到，为着避免先辈们“理论准备不足，还没有想清楚就仓促行事，结果做出的总是‘夹生饭’”的局限，乔建中曾对几个同道提出“经过缜密论证”和“要在理论上下大功夫”的要求。[①] 我以为这个要求非常中肯，也非常必要。鉴于“新世纪中华乐派”四个倡议者中有三人都是国内卓有成就的音乐理论家，人们有理由期待他们能够对“新世纪中华乐派”做出比我们的先辈们更充足的理论准备。然而令人颇感惋惜的是，从乔教授这个要求公开发表之日算起，迄今已经三年过去了，我们的期待非但远未成为现实，而且我还要老实不客气地说，根据我的视野所及，“新世纪中华乐派”倡议者们的理论准备，就其深刻度、充分度与清晰度而言，甚至还不及我们的先辈。

是在理论上下工夫不够？还是“新世纪中华乐派”自身存在的先天性局限？至少就目前状况来说，我更倾向于前者。

本文就相关问题所进行的讨论和质疑，其意义就在于从另一

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003 年第 8 期。

侧面把这种理论准备做得更充分、更自觉，更具说服力。

2. “乐派”概念的内在规定性

我之所以对“新世纪中华乐派”主张持赞成和支持态度，是基于对“乐派”这个概念之内在规定性的通约性理解。根据这个理解，“乐派”通常是指具有一致的美学主张和风格特征、运用相同的音乐语言和技法规范从事写作的音乐创作流派。尽管“乐派”与音乐理论主张、音乐教育体制、音乐表演风格有着程度不等的联系，但“乐派”始终是以作曲家、音乐作品、音乐风格为主要标识的。无论欧洲音乐史上的古典派、浪漫派、民族乐派、印象派和先锋派，还是中国诗词史上的豪放派、婉约派、花间派以及现代朦胧派，都是如此。

在“匠哲雅集”讨论中，“新世纪中华乐派”倡议者并未在通约性理解的意义上使用“乐派”这个概念，而是把它的外延放大，赋予它以“音乐整体走向”的特殊含义，这样，“新世纪中华乐派”就成了“新世纪中华音乐整体走向”。

我不赞成这样理解和使用“乐派”，因为它不符合学术概念的使用规范。如果这也可以接受，那么把“向西方乞灵”自我约定为“向西方音乐求道”之说[①]同样可以成立；如果这样随意解构公共语成为一种学术时尚，那么我敢说，用不了多久，中国音乐学界就无法在通约性基础上进行对话了。我的建议是，倘若“新世纪中华乐派”要表述的主张果真是“新世纪中华音乐的整体走向”，那么就请弃用前者而使用后者，免得引起不必要的误解。

但“新世纪中华乐派”倡议者并未采纳这个建议。这从本次研讨会依然以“新世纪中华乐派”为主题就能看出来。这就给我

---

① 蔡仲德：《出路在于“向西方乞灵”》，《人民音乐》1999 年第 6 期。

们的讨论带来困难——我们是在“乐派”这个通约性层面上还是在“音乐整体走向”这个特殊理解的层面上来讨论“新世纪中华乐派”呢？为着不使我们的讨论陷入“两个层面，各自表述”的尴尬境地，本文不得不在随时往来于两个层面之间方面多花笔墨，以便让这场讨论成为能够与之共语的真正具有沟通效能的对话。

3. “新世纪中华乐派”的美学特征

据《四人谈》披露，金湘曾在那份提纲中提出了“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成。这应该是一份极为宝贵的文献，对于我们正确理解和认识“新世纪中华乐派”有莫大助益。也许是我孤陋寡闻，至今还没有看到这个提纲。本文所谈论的“新世纪中华乐派”的美学特征，也是在“匠哲雅集”上从金湘发言透露的零星信息中捕捉来的，只能说“窥得一斑，未见全豹”。因此，对“新世纪中华乐派”之美学特征的较全面的评论，只有待到这个提纲公开发表之后方能进行。

针对他在那次发言中把“空、虚、散、含、离”当作“新世纪中华乐派”的哲学基础和美学特征，我曾明确表示过不同意见。[①] 如今我依然认为，这个“五字真言”主要是道家思想，而中国传统音乐美学历来是儒、释、道并存互补，其内涵之博大精深，绝非“五字真言”所能概括和穷尽；况且在民间音乐中还有另一种美学传统，这就是自由率性、大胆真诚、直白外露、热烈狂放、生动活泼、形神兼备，这些恐怕也是“五字真言”所难以概括。即便是纯器乐作品，在强调其标题性的同时凸现其造型性也是一个不同忽视的美学传统。例如打击乐合奏《鸭子拌嘴》《老虎磨牙》，唢呐独奏曲《百鸟朝凤》，以及20世纪专业创作中

---

① 李岩：《走出西方？超越西方——大家再谈“新世纪中华乐派”》，《音乐与表演》2006年第4期。

的二胡独奏曲《空山鸟语》和《寒鸦戏水》，其中的造型性因素非常显豁。这种造型性，不仅为西方美学所不屑，同时也与道家美学大异其趣。

如果“新世纪中华乐派”只与某一群体的作曲家相关，那么将这“五字真言”作为他们的美学特征和创作追求而把儒家美学、佛家美学及民间音乐中的某些美学原则排除在外并无不妥，我也不会在这个问题上置一词；但我们如果把“新世纪中华乐派”规定为“新世纪中华音乐的整体走向”，那么无论在创作实践中还是在理论、教育、表演各领域，割断与上述中国传统音乐美学的血脉联系，不觉得有“遗珠之憾”和“以偏概全”之嫌么？

4.“新世纪中华乐派”的风格特征

谈论“新世纪中华乐派”的哲学基础及美学特征之类“形而上”命题，最终还是要落到这个乐派的风格特征、音乐形态、技术手段等“形而下”的地面上来。

我很赞成金湘教授将这一切用“技术构成”这个词来概括。但无论将“新世纪中华乐派”理解为“乐派”也好、理解为“整体走向”也罢，“新世纪中华乐派”的倡议者们所憧憬的“21 世纪中国音乐创作的风格特征究竟为何”这个问题总是回避不了的——“新世纪中华乐派”在技术构成方面到底有哪些特征？有哪些不同于中国传统音乐、西方艺术音乐及 20 世纪以来中国专业音乐创作的新的表征和新的手段？由于我没有读到金湘那份提纲中关于“技术构成”的论述，关于这方面的疑问就更多。故而在“匠哲雅集”讨论中，我曾就中国民间多声与西方多声、中国民族调式与西方大小调、中国传统曲式与西方曲式等问题就教于金湘及赵宋光诸人，但我得到的答复却只是“只要理念上认同‘新世纪中华乐派’，任何技术手段都是可用的”。这个答

复之所以不能令我满意，不光因为它笼统得等于没说，而且这样描述“新世纪中华乐派”的音乐形态和风格面貌，必然使这个“乐派”失去了赖以生存和发展的至关重要的生命线——它的“新世纪”特性、“中华”特性和“乐派”特性，也就是它区别于别一国家、别一民族、别一流派在音乐形态上的基本识别标志。

即便像“五字真言”这类高度抽象物，也要体现在具体的音乐形态中，或者说是从无限生动的音乐形态中抽取出来的，否则，它便成了没有物质外壳可供依附的空中漂浮物；倘若“新世纪中华乐派”或“新世纪中华音乐的整体走向”在音乐形态和技术构成方面竟然没有属于自己的独特表征，没有鲜明可感的、能被同行指认和把握的音乐风格特点，那么这种纯粹观念形态的东西几近于空谈，对于促进当代音乐创作很难发挥其实际意义。

这使我想起了朱践耳关于“先经营，后挂牌”“先实践，干实事”的主张。[①] “新世纪中华乐派”倡议者如果只对理念认同感兴趣，而对其技术构成却缺乏具体构想，那么，又怎能消除人们对“先挂牌，后经营”的忧虑呢？

关于“走出西方”之说

《四人谈》对“走出西方”有概略的阐述，而谢嘉幸教授的《走出西方》一文则对这个提法作了全面而详尽的专题论证。两者详略虽有不同，但有一点却是确定无疑的，即《四人谈》的其他三位作者都认同谢嘉幸的“走出西方”理念，并把它写入《四人谈》中，使之成为“新世纪中华乐派”的主要理论支点。

---

① 朱践耳：《致金湘》，《人民音乐》2004 年第 1 期。

如果说，我对“新世纪中华乐派”在“乐派”这个概念的通约性理解前提下抱有保留的赞成态度，那么我对这个“走出西方”理念则持强烈质疑的立场。其理由一如下述。

1. “走出西方”的来历初探

我对“走出西方”提法的来历知之极少，手头仅有《四人谈》及谢嘉幸《走出西方》两文可作根据。据谢文透露，他的这个说法是以旅居海外的华人作曲家陈其钢的“走出现代音乐传统”[①] 以及有海外留学经历的瞿小松的“走出西方阴影”[②] 为根据的。谢文说，这两位作曲家是在经历了与西方音乐“零距离接触”之后才得出了这个结论。

如果我的中文理解力还算差强人意的话，我觉得谢文把“走出现代音乐传统”与“走出西方阴影”直接转换成“走出西方”，在逻辑上是否存在把原来的特称判断偷换成全称判断的嫌疑？在中文的一般理解上，前两者所要“走出”的对象都是具体的和特指的，即“现代音乐传统”和“西方阴影”，而经谢文一番删繁就简工夫之后，对象的具体性和特指性荡然无存，变成了泛指的“西方”。这样一来，“走出现代音乐传统”“走出西方阴影”与“走出西方”这三个在概念之间在外延及其适用范围上的重大区别被一笔抹杀了。因此，这样的概念转换，既有悖于两位作曲家的原意，也在文字表述上缺乏应有的规范。在我看来，如此笼而统之地提“走出西方”，必然为各种误解和争论埋下了种子。

“走出西方”是“新世纪中华乐派”的一个标志性理念。但

---

① 陈其钢：《走出现代音乐传统》，宋谨整理，《中国音乐年鉴》1996 卷第 63—66 页。

② 徐璐：《走出西方阴影——瞿小松在首都师范大学音乐系讲学综述》，《人民音乐》2003 年第 5 期。

这个理念的提出者在它的字面意义之外又附加了许多解释性说明和限定性内容，例如“不否定百年来学习西方的成绩”以及“新世纪还要继续学习西方”之类。但这些解释和说明并不是“走出西方”理念的必然内涵，而是为了修补这个理念在内涵上的漏洞，掩饰它自身具有的某种强烈倾向性而附加上去的。因此，在这个理念与附加的诸多解释之间，既不具逻辑同一性，内涵也相互矛盾。

有鉴于此，参与“匠哲雅集”讨论者建议用“超越西方”代替“走出西方”。我认为在更为科学的提法出现之前，这也不失为一个比较妥帖的临时替代方案。

2. “走出西方”与“走出传统”

在“匠哲雅集”讨论中，三位倡议者针对我的质疑，把“走出西方”解释为“对西方音乐进得去，出得来”。这个说法听来倒也可通，但转念一想，问题便随之而来。

既然“新世纪中华乐派”强调对西方音乐“进得去，出得来”，那么对中国音乐传统或传统音乐应取何种态度？我看同样也应该是“进得去，出得来”。以我对“新世纪中华乐派”倡议者们一贯理论倾向的了解，他们绝不可能偏执到公然主张对中国传统音乐“进得去，出不来”的程度，否则这个新世纪新乐派的“新”字也就无从说起了。由此我认为，“新世纪中华乐派”对待西方音乐和中国传统音乐的正确方针，应当是将两个“进得去，出得来”并提——即：既要提“走出西方”，也要提“走出传统”，两者不可偏废。

将本应并提的两个口号而最终舍一取一，在这一取一舍之间，到底说明什么问题？依我看首先是暴露出其中的逻辑矛盾，其次是透见出“新世纪中华乐派”倡议者在对待西方音乐与中国传统音乐问题上的两种不同态度。

3. “走出西方”的历史判读

谢嘉幸教授为了给他的“走出西方”理念提供历史依据，将其笔触探入20世纪初，对“五四新文化运动”进行历史判读。可惜，我们从中看到了太多的误判和误读。

谢文用了相当的篇幅涉足到政治领域，并且得出诸如“将专制社会体制等同于中国传统文化，并企图以彻底摧毁中国传统文化来实现社会的现代化，却南辕北辙，导致百年中国陷入专制与暴力交替循环的怪圈”之类政治结论，对此，我非但颇不以为然，而且认为这种企图用大而化之方法将极其复杂的政治问题和历史问题“一言以蔽之”从而得出简单化、片面化和极端化结论的研究态度和学风是要不得的。因此，除了点明我的上述立场之外，不想在这些问题上再置一词，还是将笔墨集中在音乐和文化问题的讨论上。

谢文断言：

五四运动的最大问题，是将封建专制当成中国文化传统的全部，从而全面贬低、否定进而全面反叛传统。

进而做出如下推论：

世纪初国人对社会专制体制反叛——导致对传统文化反叛——再导致对传统音乐反叛。

关于“五四运动”的历史成就与局限，近来国内思想界论家蜂起、众说纷纭。谢教授只取其中一家之说作为的立论根据，可见他对此说情有独钟。不过，被指责为“五四运动”之“最大问题”者，是所谓“将封建专制当作中国传统文化的全部”。请问：此论到底是出于何人之口？这种思想在“五四运动”中究竟有多大影响？是否代表了当时思想界的主流倾向？谢文虽没有明说，但它笼而统之把这种认识强加到“世纪初国人”的头上，好像这种思想居然成了“五四运动”时期举国一致的思潮。此类概括，

把少数人泛化为全体国人、把局部性观点泛化为整体性观点，不但包含逻辑错误，而且也以偏概全、于史乏据，具有主观臆测的成分，学风上也不可取。

关于传统文化与封建专制的关系，谢文引用别人的话，说“传统是不利于维持正统的意识形态的，也是不利于进行彻底的全权统治的”①。这个论断未免离谱太甚。请问：“君君臣臣父父子子”“皇权神授”“三纲五常”以及“存天理，灭人欲”“女人裹足”“贞女烈妇”之类，难道不是传统文化么？它们究竟有利于还是“不利于”封建专制进行“彻底的全权统治”？仅用这个极为简单的发问，就足以把这个离谱之说彻底颠覆。

令我感到特别不解的是，谢文作者既然对不分青红皂白一概反传统义愤填膺，却为何重蹈其“非此即彼”思维模式的覆辙，反过来又不分青红皂白地对传统大唱赞歌呢？

至于认定“五四”时期的音乐先贤们“反叛传统音乐”“全面反传统”“企图彻底摧毁传统文化”，其剑锋所指，不仅是主张“全盘西化”的匪石及主张“中西结合”的萧友梅和刘天华们，而且也株连到了当时力主“复兴国乐”、对引进西乐有“移商换羽”之痛的郑觐文诸人。这种“抡起板斧排头砍去”的黑李逵作风，固然是痛快淋漓之至，但枉成斧下屈魂冤鬼者，却决不止郑觐文诸人。例如，在专业音乐家中对梅兰芳大师唱腔记谱的第一人，正是也被谢文判定为“反叛传统”、一棍子扫倒的刘天华。

谢嘉幸教授读过不少书，他的文章旁征博引，纵横恣肆，令人佩服。但我还想建议他最好了解一下列宁关于两种民族文化的论述，读一读毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上

---

① 秋风：《传统、自由与启蒙的陷阱》，见谢嘉幸：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》之尾注32、33。

的讲话》这两篇文章。我倒不是一定要强求他接受列宁和毛泽东的观点，但不知道世界上竟然还有另一种民族文化观存在，总归是学术视野上的一个缺憾。

4.“走出西方”的现实判读

谢文回顾了20世纪以来中国新音乐的发展道路，并将它概括为两次西乐东渐和中国音乐家的两次回应，进而得出结论说：

上一世纪整整一百年中国新音乐的发展，是在“走进西方”的这一杆旗帜引领之下完成的。

我以为这样的结论存在严重偏颇。说中国新音乐百年历史有“走进西方”这面旗帜的引领，完全可以接受，因为它符合事实；但断言百年新音乐实践中只有这面旗帜的引领，中国传统文化和传统音乐在其中没有发挥引领作用，百年来中国音乐家在“走进西方”的同时根本没有“走进传统”，则是不能接受的，因为它不符合事实。铁的事实是：中国作曲家在自觉地“走进西方”的同时也自觉地“走进传统”。当时“新音乐”的代表人物曾志忞、李叔同、萧友梅、黄自等人的国学功底，并不比现在某些学者差多少。否则，那些至今仍令中国听众喜闻乐听的杰出民族化作品的巨量产生就成了不可思议的神话。

令我感到十分不解的是，谢文中曾经有不少文字注意到中国音乐家在“走进传统”方面所做的不懈努力并对其成果取赞赏态度，何以到了得出结论时竟然对之忽略不计，而独独把百年新音乐的创造历程归之于“走进西方”“这一杆旗帜”的引领？思之再三，我宁愿相信这是因作者写作时疏忽所致，而决不是出于立论需要，故意突出“走进西方”而不得不将“走进传统”忍痛割爱，以便给“走出西方”提供历史和现实的对立面。

谢文在“历史观症候——西化等于现代化”这个小标题下，论证了现实音乐生活中人们普遍把“西方化”等于“现代化”的

现象。但它仅仅举出近期中央电视台主持人关于用摇滚风格演绎民歌《下四川》一段话作为孤例之后，就大发感慨道："可见西方音乐，甚至是西方的通俗音乐等于'现代音乐'的概念是如此深入人心"，并从中引出下列判断：

问题不在于能否用摇滚来演唱民歌，而在于西方通俗音乐中的摇滚音乐，成为了现代的标志，而民歌本身却被当成是非现代的音乐了。

这种对于现实音乐生活的判读和推理存在着诸多理解误区及逻辑混乱。

首先，仅从那位主持人"现在我们再来听听用**现代**（居注：黑体为原文所加）方法演绎的《下四川》这首民歌"这句话里无法得出"'西方化'等于'现代化'"这个结论——谁都知道，主持人所说的"现代"一词只是一个时间概念，与"现代化"处于不同层面；将"现代"等于"现代化"，这种判读本身就不合汉语规范。

其次，若想论证"'西方化'等于'现代化'"这种历史观症候的学理错误，有一件事是非做不可的，即证明这种论点是一种普遍性的客观存在而不是作者为了论证需要而给自己竖起来的"靶子"；而证明其的确存在而普遍的最有力途径是从当代音乐家的现有言论和文献中寻找典型例证。普通公众的言论，特别像中央电视台主持人这种"现场脱口秀"，随意性和偶然性很大，非严谨之学术表述也，不足为凭。故而我希望，这场讨论是学术讨论，我们的论点必须是以文献、史料为支撑的学术性论据。

再次，谢文对"民歌本身却被当成是非现代的音乐"颇为不屑，并把它拿来作为"'西方化'等于'现代化'"这种历史观症候的表征之一加以批驳。我翻来覆去咀嚼此话，却无论如何总是把民歌本身当成"非现代的音乐"，因为它属于老祖宗们的创造，世世代代生命不息流传至今，即便这些宝贵的传统音乐现今

依然存活于民间和现实音乐生活之中，也只能称之为“存见的传统音乐”，绝对不能把它归入“现代音乐”之列。

或许是我的历史观出现了“‘西方化’等于‘现代化’”之类“症候”，故而对谢文现实判读中的若干结论仍有不少迷结萦绕于心不能自解，以上所列不过其中一二而已。

5. “走出西方”的阐述矛盾

“走出西方”之整体性、全局性的阐述矛盾，是这个理念的字面意义与提出者赋予它的各种解释和说明之间的矛盾。鉴于这个问题在前文中已经概略讨论过，这里不再重复。除了这对根本矛盾之外，其他类型的阐述矛盾还有不少，现从谢文择其一二略加评说——

很长时间以来，我们已经潜移默化地接受“西方化”等于“现代化”的认识，习惯于将中西关系等同于古今关系。

断言将“中西关系等同于古今关系”在我们中间已经“潜移默化”地成了“习惯”，事实果真如此吗？对这两种关系，按照中国人的正常理解，前者指的是中国文化和西方文化的关系，后者指的是中国传统文化和现代文化的关系。为此，毛泽东提出“古为今用”“洋为中用”，成为20世纪下半叶以来中国艺术家处理这两对关系的基本方针，这个方针把两者之间的区别说得清清楚楚，并没有出现谢文所说的这种不良“习惯”。其实，谢文之所以做出如此论断，其逻辑链条是这样的：正因为我们已经接受“西方化等于现代化”，于是“中西关系”之“中”就被当成“古”，“中西关系”之“西”就被当成“今”。这种推理在逻辑上可否成立，不妨日后再作讨论；但不做任何逻辑转换就这样直接推理，颇令人费解。

类似的例子还有不少。如：

西化等于现代化，正是专制等于中国传统文化认识的逻辑延

伸，也是其自我论证的又一逻辑怪圈。

“专制等于中国传统文化”怎么成了“西化等于现代化”的逻辑延伸？这里面的确存在某种“逻辑怪圈”，它的名字就叫“自我论证”。很显然，在现今的中国音乐界，到底有几人说过“西化等于现代化”“专制等于中国传统文化”这样的糊涂话？即便在20世纪早期或许有个别人发过类似极端之言，但从未在中国乐坛上发生过实际影响，在20世纪中叶早就销声匿迹矣，从未成为中国音乐界的世纪性、整体性话语；谢文依然以此为据，实在是为了满足其“自我论证”的需要——先心造一个“幻影”，然后如临大敌，大加攻伐。也许是我的心态有问题，对于这类看上去言之凿凿、热闹非凡的讨伐，总会有一种唐吉珂德与风车战斗的滑稽感油然而生。

以“走出西方”为支撑的“新世纪中华乐派”

建立“新世纪中华乐派”一旦以“走出西方”为前提、为支撑，这个理念自身固有的种种内在矛盾和学理局限，在理论上给“新世纪中华乐派”带来的负面影响是倡议者们所始料不及的，并极大地消解了广大音乐家对其理念的认同度。重要的是，《四人谈》断言，20世纪中国新音乐的成就是“按西方人的眼光，依照西方文化的标准而获得的”，“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”，这个论断，既把错了脉，也开错了药方。

1. “新世纪中华乐派”与音乐教育

“新世纪中华乐派”把音乐教育当作建立的基础，我对此是赞同的。的确，萧友梅等先辈在引进西方音乐教育体制方面功莫大焉，但也存在不少失误。因此，我并不认为现行的教育制度一片光明，在肯定前人功绩的基础上，修正他们的失误，进行改革

和创新，使之符合中华民族伟大复兴这一时代使命的需要，这是当代音乐家义不容辞的责任。

问题是：我们首先要认清这些失误的来龙去脉，正确估价这些失误对当代专业音乐发展的影响，更重要的，是把研究的重点放在如何纠正这些失误，如何对西方音乐教育制度、中国传统音乐教育制度以及20世纪以来中国音乐教育制度，采取科学分析态度，扬其所长而避其所短，在新世纪建立起更完善、更具中国特色和开放意识的专业音乐教育体制。

这是一项意义重大、困难很多的战略工程和系统工程，涉及教育理念、课程设置、教材编写、教法改革、师资建设等一系列课题，广及专业音乐教育、师范音乐教育、中小学音乐教育及社会音乐教育等各个层面；正由于它的极为复杂艰巨，光靠一腔激愤和简单地否定历史是解决不了多少实际问题的，需要我们凝神定气、深思熟虑、谋划长远，力戒浮躁、焦灼和夸饰，而且一定要相信，对教育体制的改革与我们同样具有使命感和紧迫感的，在中国音乐界大有人在，我们提出的方案、规划、设想，未必一定是最科学、最完善、最具中国特色和开放意识的，因此需要集思广益，需要平等讨论，需要集全国音乐家之力共同奋斗，不能认为只有我们几个人是“醒狮”，其他芸芸众生仍是“睡狮”，持有这样的心态，就把自己驾了起来，放到一个不很适当的位置上。

在“匠哲雅集”讨论中，我对在作曲课程中增加“旋律学”、在中小学音乐课程中增加地方民间音乐等建议，以及包括黎英海、赵宋光、樊祖荫等人在内的中国音乐家关于民族化和声探索的理论与实践，金湘教授在创作中对于中国特性的追求与梦想，深表赞同，认为像这些为“新世纪中华乐派”添砖加瓦的实际举措，理应多多益善，然后通过一个阶段的创作和教学实践来检验其效果。

但把现行教育制度与建立“新世纪中华乐派”对立起来，断言在现行教育制度中无法绽开“新世纪中华乐派”之花，我看不出这样的结论有多少理论和实践的支撑。我国现行音乐教育制度虽然存在许多弊端，但从这个教育制度中并不必然产生“假洋鬼子”作曲家。纵观整个20世纪中国专业音乐创作，哪一个作曲家、有哪一部作品是“全盘西化”的？从萧友梅、刘天华、黄自、贺绿汀，到金湘本人，都是经过这个现行音乐教育制度长期熏染出来的，我看不出其中有任何人可以称之为“假洋鬼子”，也听不出他们的作品中究竟有哪一部是真正达到了“全盘西化”的境界的。相反的例证倒是不少。例如从少年时期就在这一教育体制中摸爬滚打的金湘，就被赵宋光赞为“中华乐派的嫡亲传人”，金湘本人对这一评价也欣然接受，并在《四人谈》中称之为“开光”；特别重要的是，如果拿金湘这个“中华乐派的嫡亲传人”作标准来衡量，20世纪中国乐坛上产生出的这类“中华乐派的嫡亲传人”可以数以百计，其中大多数人都与这个音乐教育体制存在血脉联系。

我上面这段话旨在说明，现行音乐教育制度必须要改革，但若简单地、不加分析地把它妖魔化，使之与“新世纪中华乐派”对立起来，不但在学理和事实两方面都说不通，而且在“新世纪中华乐派”实践中必然带来更大的盲目性，把其中最值得珍惜的东西也无端地加以抛弃，造成新的资源浪费。

因此，现行音乐教育制度的确存在“西方标准”和“西方眼光”，甚至可以说这种标准和眼光在专业音乐院校中占据了统治地位，但请不要忽视和忘记，在我们的音乐教育体制中还存在着另一种标准和眼光，这就是中国传统音乐和民族音乐传统，以及扎根于中国作曲家灵魂深处的“中国情结”和“民族化追求”。从萧友梅、黄自、贺绿汀、马思聪、吕骥、李劫夫、安波、马可，到赵沨、吴祖强、桑桐、李西安、樊祖荫，再到现今的王次

炤、杨立青诸人，数十年来，中国专业音乐教育界的历代领导人有哪一个不在强化这种“中国标准”和“中国眼光”方面作了力所能及的探索？虽然它在现行教育制度乃至整个文化语境中看似不够强大，但它作为一种自觉的创作意识，却每每在创作实践中左右作曲家的审美趣味和感性目光，支配他的风格取向和技法选择，最终决定其作品的整体面貌——钢琴独奏曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》、歌剧《原野》等作品不正是这样产生出来的么？既然我们在“匠哲雅集”讨论中承认这些作品符合“新世纪中华乐派”的风格标准，说明现行音乐教育制度非但并不必然地成为“新世纪中华乐派”的对立面，而且也并不单纯只有“西方标准”和“西方眼光”，同时也有“中国标准”和“中国眼光”，以上述作品为代表的20世纪中国专业音乐创作的主流，正是这两种标准、两种眼光综合作用的结晶。

“新世纪中华乐派”倡议者只强调其中的“西方标准”和“西方眼光”，看不到其中的“中国标准”和“中国眼光”，在理论上是片面的，在实践中是有害的，因为它把现行音乐教育制度中一份最可宝贵的遗产忽略了。这个结果，恐怕也是一直打“中国牌”的“新世纪中华乐派”倡议者们所始料不及的。在我看来，其所以如此，实在是因为“走出西方”的理念挡住了他们的视线，所谓“一叶障目，不见森林”，此之谓也；或者换句话说，为了论证“走出西方”的必要性和紧迫性，就把论者需要的“西方标准”和“西方眼光”凸现出来作为论据加以攻伐，而对不利于其立论的“中国标准”和“中国眼光”，则对不住，被搁置一边了。这种有利于己者高高举起、不利于己者轻轻放下、不顾事实只取所需的论证方法和过程，即便单从学术研究和写作规范的角度看，也是不可取的。

总之我以为，“新世纪中华乐派”眼中未来理想音乐教育制度的建设，既不能全盘否定“西方标准”和“西方眼光”的应有

位置，更不能无视“中国标准”和“中国眼光”的既有经验和教训，而是要在科学总结以往成败得失的基础上，处理好两者之间的协调关系。

2.“新世纪中华乐派”与音乐理论

“新世纪中华乐派”重视音乐理论建设，我看这是它的亮点之一。在四个倡议者中有三个理论家，另一个虽是作曲家，但一直关注理论问题并多有思考，说明“新世纪中华乐派”在理论建设方面身体力行。

乔建中在《四人谈》中曾经指出，先辈们在处理中西关系上理论准备不足，因此总是煮成“夹生饭”。这个看法，我基本同意。今天的时代条件与当年有大不同，因此我们有理由期待倡议者们对“新世纪中华乐派”的理论阐发必然比先辈们更高明、更缜密、更具理论说服力，因而更少局限性。然而迄今为止，这种更高明、更缜密的理论非但没有出现，反而提出了一些学理性漏洞更多、说服力更差的理论和观点。例如，把“走出西方”理念当作“新世纪中华乐派”的立足点便是其一。在我看来，这个提法，比起萧友梅当年提出的“国民乐派”理想以及“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”口号来，后者兼顾到中西两个基础，视野开阔、目标明确、措施得当、表述清晰，举凡具有初中以上文化程度的人对此都不至于产生误读。反观作为“新世纪中华乐派”主要理论支点的“走出西方”理念，看似简洁，但内里充满矛盾，即便用长篇论文来加以设定和解释，但越说越糊涂，越说越露怯。“新世纪中华乐派”的理论准备到今天依然停留在这个阶段，又怎能不遭遇风险呢？

我把“新世纪中华乐派”理论建设的重任，寄于金湘那份提纲上。我衷心企盼这份提纲能够成为“新世纪中华乐派”的理论宣言。今后，我不再把它当作金湘个人的思考，而认为它是“新

世纪中华乐派”倡议者一致认同的理论纲领，因此四位倡议者有责任、有义务共同参与这个提纲的讨论、起草和定稿，使之具有较为完备的理论形态。鉴于兹事体大，关乎21世纪中国音乐的整体走向，与我们每个人息息相关，我等当然是不会置身事外纯粹作壁上观的，自会在“新世纪中华乐派”的理论建设中担当各自的角色——举凡来参加这次研讨会的专家学者，不论其理论倾向如何，都是出于对这个论题的一腔关爱之情，我们所提供的或赞成、或反对、或质疑的意见，都是从不同方向、不同侧面、不同立场上与四位倡议者构成理论的合力场，都是对“新世纪中华乐派”理论建设的积极参与。

至于说到当代音乐学建设，深层次的话题更多、牵涉面更广，本次会议无暇细谈。但有一点却是确信无疑的，即：只要我们把“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源和技术构成这四大论域真正研究透彻、阐述到位，那就不仅是对“新世纪中华乐派”的理论贡献，而且也是新世纪中国音乐理论建设的一个重大学术建树。

3. “新世纪中华乐派”与中国特性

没有人对“新世纪中华乐派”倡导的中国特性持怀疑态度。可以说，从萧友梅、刘天华以降，近百年来，追求中国专业音乐创作的民族风格、中国气派和中国作风一直是历代中国作曲家不倦实践的核心使命。问题在于，在“新世纪中华乐派”的旗帜下，应当怎样理解和达成这种中国特性？于是就带出了关于“新世纪中华乐派”的历史前提问题。

一个不容置疑的事实是，20世纪中国专业音乐所走的道路是中西结合、兼容并包，专业音乐创作及其作品中的绝大多数都是这种中西联姻、基因混杂的“混血儿”。早在19世纪末到20世纪初就订下的这份婚约，不论人们把它视为“包办婚姻”还是

“自由恋爱”，抑或干脆认为是西方音乐对于我华夏音乐的“暴力占有”，但在我们身上同时奔腾着中西结合的血液，这是一个不以今人意志为转移的客观存在，你可以喜欢或不喜欢这个跨国婚姻，甚至诅咒它并把这个“混血儿”鄙称为“杂种”，但其人种和基因之不纯已是不争的事实，纵使如来下凡、天使再世也断然无法改变。所以我在“匠哲雅集”上说“孩子既已出生，就无法把它重新塞回母体”。这就是我说的“新世纪中华乐派”的历史前提。

为今之计，我们只能承认这个历史前提，承认近百年来中西结合的音乐现实。在这个历史前提之下，“新世纪中华乐派”所倡导的中国特性应该是何等模样？不是把我们身上的西方基因驱除干净，也不能把中国特性理解为华夏纯种，而是用科学分析的方法和合理扬弃的态度对待已然存在的中西两种文化基因，在创作、教育、理论、表演各领域都要花一番苦工夫研究百年来的经验教训，该继承的则发扬光大之，该抛弃的则坚决抛弃之，前人未曾提供的中西结合形式则大胆创造之；其中的课题复杂繁难而又深入精微，需要举全国音乐界之力共同切磋和商讨，一起参与实践和探索，决不是我这番简单空洞的说辞或一句“走出西方”就能解决的。

西方工业革命之后，其文化和艺术向非欧国家强势辐射，并与各国本土文化艺术逐渐结合和交融，百余年来产生了各种形态的“复合文化”和“杂交艺术”，这是一个世界性的文化现象，不独中国为然。因此，消除“欧洲文化中心论”的影响，强调各国文化艺术的本土特性，这同样是一股世界性潮流。

但在这个问题上我们一定要小心：消除“欧洲文化中心论”影响并不等于消除西方文化的影响，这两者是绝不能等同的。崇尚“欧洲文化中心论”、一切“以西为高”是一种不健康的文化心态，只有彻底消除这种奴化心态才能确立民族的文化自尊和文

化自觉。但经过近百年兼容并包的实践之后，如今西方文化的因子已经成为我国专业音乐创作的一部分。从消极方面说，即便我们想排除，也如拔着头发想离开地球那样断无可能；从积极方面说，西方音乐理论、风格、技法和作品为20世纪我国专业音乐创作提供了另一份滋养，并与我国传统文化养料一起，构成了我国专业音乐艺术生命体的阳光、空气和水，同样地，它也必然成为21世纪中国专业音乐创作必不可少的养料。

因此，“新世纪中华乐派”所强调的“中国特性”，乃是一种中西结合前提下的、具有更高文化自觉和结合形态更和谐更新颖更多样的“中国特性”。由于它深深扎根于博大精深的民族文化传统的沃土，因此是与包括西方国家在内的世界上任何一个国家的文化具有鲜明区别的“中国特性”；由于它合理地吸收了西方文化的有益养料，因此是与我国传统文化具有鲜明区别的“现代特性”。“新世纪中华乐派”只有将这种“中国特性”和“现代特性”有机结合起来，构成“现代中国特性”，才是当代中国音乐家对于自身历史前提的科学超越，才能有效避免各各执其一端所必然导致的偏颇。举凡在20世纪专业音乐创作中诞生的优秀作品，例如钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《白毛女》、管弦乐《春节序曲》、小提琴协奏曲《梁祝》、长征组歌《红军不怕远征难》、现代京剧《智取威虎山》，以及谭盾的《风雅颂》、瞿小松的《Mong dong》、郭文景的《蜀道难》、叶小钢的《地平线》、金湘的《诗经五首》、王西麟的《第三》、朱践耳的《第十》等等，都在不同程度上体现了这种“现代中国特性”。香港学者刘靖之在其中只听见西方和声和西方曲式而对其中的民族神韵、中国气派充耳不闻倒也罢了，少数大陆音乐家居然也只看见“西方标准”和“西方眼光”而对其中的“中国特性”毫无所感就颇令人惊奇——难道他们所憧憬的，竟是全面皈依传统、把西方因子彻底清除干净的“中国特性”？我不相信他们的主张

如此偏激，因此等待进一步澄清。

4. “新世纪中华乐派”与多元语境

我们在新世纪之初提出“新世纪中华乐派”命题，与先辈们当年提出“国民乐派”时的整体文化语境有些近似，但与20世纪50—70年代却大不相同。

“五四运动”前后，在中国近现代史上是一个百家争鸣的时代，各种文化和艺术主张都得到了自己的话语权。蔡元培、萧友梅、刘天华等人所倡导的“中西结合，兼容并包”主张之所以占据主流地位，不是因为他们拥有话语霸权，而是因为他们的主张符合时代需要和中国音乐发展的内在要求，是其理论的强大说服力使之然。

在20世纪50—70年代，主流意识形态的话语霸权已经确立且愈益强化，那时之提倡“民族化”，那时对“盲目崇洋”“全盘西化”“洋奴哲学”“爬行主义”的批判，不是因为其理论的强大，而是有全部国家机器作后盾，常常政治批判于前，专政措施于后。断言“和声有阶级性”、强迫某些管弦乐队下马等倡导“民族化”的极端言论和极端措施，就发生在这一时期。然而即便在话语霸权达到巅峰、“打倒封资修”甚嚣尘上的“文革”时期，“四人帮”非但没有把西方文化因子清除干净，反而在所谓“样板戏”的实践中提供了“封资修”结合的新的例证。这个现象值得深思，也提醒我们不可再犯理论与实践脱节这类低级错误。

如今到了新世纪，文化语境的多元化已成不争事实，创作自由、张扬个性之类理念也已深入人心。在这种多元语境下提出“新世纪中华乐派”，把它作为一个志同道合的特定音乐家群体的艺术理想、创作信条、行动纲领，我认为很好，也很有意义；但四个倡议者偏要把它泛化为“新世纪中国音乐的整体走向”，在

《四人谈》中偏要说它“完全可以当作未来百年中华乐人包括台港澳及海外华人在内的音乐文化发展总目标”，好像非要把全国音乐家都纳入这个大一统的提法中来、共同麕集于“新世纪中华乐派”这面大旗之下不可，这就显出某种王霸之气来。从分寸上说，过犹不及；从策略上看，也操之过急。所以我在“匠哲雅集”上说了如下这段话：

现在是多元化时代，一元化已经过去，即便是党中央提出的口号，在一片赞扬声中，还有各行其是的，更何况我等草民，弱势群体，提出的方案，已经失去普适性与强制性，在这种形势下，提出的口号，要以理服人，我们的理想，要有理论的自洽保障。

在当代多元语境下，“新世纪中华乐派”这个提法要管一百年之久，还想得到全球华人音乐家的衷心认同，大不易也。其中有两个条件，二者必居其一：一是把当代语境由多元重新退变为一元，动用行政手段以强制推行之；二是在学理上对“新世纪中国音乐的整体走向”作科学、深刻、精彩、鞭辟入里的阐发，用你的理论魅力去掌握人、征服人。

5.“新世纪中华乐派”与创作个性

创作个性之理应得到充分尊重，在现时已无异议。“新世纪中华乐派”倡议者当然也持这种态度。但创作个性十分具体而特别，常常显出倔强和桀骜不驯的品性。如果某一作曲家并不认可“新世纪中华乐派”理念，我们当何以处之？如果某一华人作曲家根本不理会你主张的“中国特性”或“走出西方”，偏要创作没有任何民族识别特征的所谓“世界主义”作品或“全盘西化”的美式作品、英式作品、意式作品、法式作品，我们又将何以处之？不承认他们是中国作曲家或华人作曲家么？

这使我想起柴可夫斯基来。众所周知，老柴并不属于“俄罗

斯民族乐派”，在当时的俄罗斯，他被认为是一个更接近西欧浪漫主义风格的作曲家。但俄罗斯音乐界和广大听众依然认为他是本国最杰出的作曲家之一。另一个例子是著名作曲家勋伯格。我们在他的序列音乐的音响结构或本体形态中究竟能够听出多少可识别的“犹太民族特性”？但这一点并不妨碍他成为对20世纪现代音乐创作影响至深至巨的作曲家之一。

我举这些看起来较为极端的例子，并不表明我赞同音乐创作中的世界主义或其他极端现代派，而只是想说明，“新世纪中华乐派”如果只是一部分作曲家的创作理念，那么它与创作个性并不冲突，甚至有助于张扬和发展这种个性；但若要以此框定所有华人作曲家的创作理念和风格，就必然与一部分作曲家的创作理念和创作个性发生牴牾。在当今时代，我们有喜欢或不喜欢某一创作流派或创作风格的自由，谢嘉幸教授也可以在《走出西方》一文中认为“没有民族文化背景的个性，只能是苍白的个性”，但只要它们确实是严肃的和负责任的创作，就没有权利限制乃至取消它们的生存与发展。正是在这一点上，我与谢文所持的立场是一致的。可惜，它把“走出西方”不适当地提高到“宏大叙事”层面，正是这个理念之必然遭遇风险的根本原因。

结论和建议

总而言之，我对“新世纪中华乐派”和“走出西方”，提出如下结论和建议：

1. 调整坐标，缩短战线

所谓“调整坐标”，就是在“新世纪中华乐派”提出之初，不要把它过分泛化，不要把它的坐标定位于“新世纪中国音乐的整体走向”，而只从“乐派”这个概念通约性理解的基础上来框

定其内涵和外延。这样做的好处是：减小“宏大叙事”容易遭遇的风险，争取尽可能多的同盟军和支持者，也更有利于吸引真正的志同道合者加入这个队伍。

所谓“缩短战线”，就是不要把架子拉得太大，暂不要求创作、教育、理论、表演四个方面齐头并进，首先从我们力所能及的创作、理论和表演入手，进行“新世纪中华乐派”的探索和实践，争取能够在不太长的时间内拿出令人信服的成果。而教育体制问题，涉及范围太广，问题太过复杂，非我等个人之力所能及也，不妨发挥“新世纪中华乐派”四个倡议者的学术研究优势，教育理论先行，把现行教育体制的弊端、改革的必要性、改革基本理念与方法、具体做法和建议论清说透，然后确定试点，逐步推行。

2. 三个“继承与超越”，同时并提

在专业音乐领域必须将“继承”与“超越”并提——“继承”是“超越”的基础，“超越”是“继承”的目标；既然我们当前所面临的是中国传统音乐、西方专业音乐和 20 世纪中国新音乐这三个传统，那么“新世纪中华乐派”对待它们的态度理应是三个“继承并超越”同时并提，即：

“继承并超越西方专业音乐传统”，以创造不同于洋人的新世纪中华音乐；

“继承并超越中国古代及民间音乐传统”，以创造不同于古人的新世纪中华音乐；

“继承并超越百年来的我国新音乐传统”，以创造不同于前人的新世纪中华音乐。

“新世纪中华乐派”要体现出自身不同于洋人、古人和前人的新的性质和特点，就必须将三个“继承并超越”同时把它当作自身的一面旗帜明确地亮出来。有意无意地遗漏掉其中任何一个

"继承并超越"，就必然使我们的理论坐标和感性目光发生偏斜，甚至有可能导致与"新世纪中华乐派"预定目标南辕北辙的结果。我们要想既不做巴赫、贝多芬和勋伯格的"干儿子"和"干孙子"，也不做民族传统、新音乐传统的"败家子"和"守财奴"，必须同时实现这三个"继承与超越"，才能鲜明地亮出属于当代中国音乐家的旗帜，才能创造出无愧于我们伟大时代和民族自觉的新世纪中华民族的新音乐。

3. 狠抓理论，夯实基础

就目前阶段而言，我认为当务之急是狠抓理论研究，下苦工夫把"新世纪中华乐派"的理论基础扎深夯实。要对已有的历史判读、现实判读、学理基础、表述逻辑等等重新进行严格审视，该坚持者坚持，该修正者修正，该深化者深化，该放弃者放弃，力争使我们的理论阐述目光深邃，胸怀阔大，持论科学，论据坚挺。在这一点上，只要我们坚持一切从"新世纪中华乐派"的未来建设出发，朋友和同行间的交流、商榷与辩驳均与个人恩怨及世俗名利种种并无关涉，因此大可以虚怀若谷、从善如流的态度待之；即便对方之说一无是处，或可据理驳之，或可平心论之，也可一笑了之，千万不要动了真肝火。

4. 确定基地，立足实干

"新世纪中华乐派"需要科学全面的理论阐发，但更需要目标明确、行动果断的实干精神。既然这个主张的四个提出者中有两个都在中国音乐学院，另两位也已退休，无具体俗务缠身，而本次研讨会也由中国音乐学院发起召开，因此建议，"新世纪中华乐派"不妨以中国音乐学院为其实验基地，把相关理论研究、创作实践、表演探索和教育改革落到实处。

这样做的好处是：有一个基地作依托，"新世纪中华乐派"就超越了无根据地作战的"游击战"阶段而进入了正规的"阵地

战”；就等于孩子找到母亲，得到关怀和照料，就不再是到处漂泊的闲云野鹤，而是有了一个属于自己的“巢”；而中国音乐学院向来重视传统，也具开放意识，在这方面聚集了大量的理论、创作和表演人才，能为“新世纪中华乐派”的实验提供创作、理论、教学和表演方面的丰厚资源；由于有了可靠的组织保障，“新世纪中华乐派”几个倡议者就不必为许多行政事务所累，能够集中精力于创作探索和理论研究，把这两个更待根本性的问题抓好落实。

以上就是我对“新世纪中华乐派”及“走出西方”的粗浅思考和评论。其中谬误一定不少，一些话也说得不很中听，但自问用心不坏，态度还算端正。

凡此种种，敬请批评指正。

原载《中国音乐学》2007 年第 2 期

“宏大叙事”需要科学精神

——“新世纪中华乐派论坛”归来谈

谢嘉幸在《走出西方》一文中说，“走出西方”是一个“宏大叙事”。依我看，“新世纪中华乐派”同样是一个“宏大叙事”，而且更为雄伟壮阔。自2003年《四人谈》公开亮出这面旗帜以来，支持者、质疑者各说不一，引起不小争论；这次赴京参加“新世纪中华乐派论坛”，双方的争论更为激烈，分歧更为显豁，涉及到的命题也更为广泛而深刻。

自京返宁之后，结合我提交大会的论文《“宏大叙事”何以遭遇风险》和10月11日的大会发言，对相关命题进行了一番清理和反思，进而认为，“新世纪中华乐派”和“走出西方”这两个“宏大叙事”之所以遭到众多诘难，乃是因为其理论准备严重不足——理论阐述暧昧不清，历史和现实认知存在不少偏颇。因此，相关倡议者理应虚怀若谷，在广泛听取各方意见的基础上择善而从，廓清学理，理顺逻辑，修正历史和现实认知的种种偏颇，进一步完善自身的理论结构，以使“新世纪中华乐派”获得科学精神的坚实支持。

“乐派”界定，创作为主

我不赞成将“新世纪中华乐派”概念泛化为“新世纪中华音乐的整体走向”。其理由在我提交大会的论文中已经阐明，此不赘述。但我更不赞成那种认为举凡华人作曲家写的作品都符合

“新世纪中华乐派”理念的主张。因为这就使得“新世纪中华乐派”失去其内在的规定性，模糊了自身区别于他事物的起码边界，因此也就失去了存在的实际必要。

在我的理解中，“新世纪中华乐派”是指在新世纪这一新的时代条件下，一批抱有振兴中华民族新音乐事业雄心壮志、具有共同美学理想和价值取向、以作曲家及其作品为主要标志的华人音乐家群体。旁人有权不认同他们的理念，但必须尊重其美学追求和创作成果。然而倡议者执意要把它泛化为“新世纪中华音乐整体走向”，那就成了与每个华人音乐家休戚相关的百年大计，人人都有权表示自己或赞成、或反对、或质疑的态度。

即便从“新世纪中华音乐的整体走向”这个层面上来理解“新世纪中华乐派”，也不能否认音乐创作在其中占据的主导地位。征诸古往今来的音乐史，从来没有哪个国家、哪个民族音乐整体走向之健康繁荣，从来没有哪个“乐派”之崛起于世界乐坛，不是以音乐创作和音乐作品为其龙头和核心的。试想，如果没有独具民族特色、时代特色和个性特色并得到听众广泛认可的音乐作品的巨量产生，音乐表演、音乐教育、音乐理论的发达兴旺，即便不是空中楼阁，也变得颇为可疑——因为它们一旦失去了音乐创作和作品这个存在的基础和衡量的标准，其自身价值必然难以完整体现，一部音乐史也就成了跛足、残缺的历史记录。

深思熟虑，完善“提纲”

参加这次“论坛”的重要收获之一，是看到了金湘教授向大会提交的“提纲”最新修改稿。我高兴地看到，这个“提纲”将“全面地继承、发展传统”与“批判地学习、借鉴西方”作为“新世纪中华乐派”的两个立足点，在谈到“新世纪中华乐派”的美学特征时强调“泼墨加色浓正好，空虚散含离均宜”，其持

论比《四人谈》《走出西方》两文以及“匠哲雅集”讨论中相关论述更趋全面，一定程度上缓解了人们对“新世纪中华乐派”的某些忧虑。

但这个“提纲”还停留在真正意义上的提纲阶段——只有骨架而无血肉，其中所论多是列出论域而无具体观点，即便提出论点也未作任何论证。因此，我们从这个提纲中还看不出“新世纪中华乐派”的鲜活面貌。

鉴于这个“提纲”对于“新世纪中华乐派”具有纲领性质，因此建议：

1. 将“提纲”相关各点逐条细化，使之成为有较完备理论形态和准确文字表述的纲领性文件；

2. 由于这个“提纲”的特殊重要性，它应当成为“新世纪中华乐派”四个倡议者深思熟虑的理论共识和一致主张，因此希望倡议者内部要充分讨论，深入研究和分析，成稿后要反复修改，然后再公开发表。

我以为，我们只有以这个纲领性文件为基础对“新世纪中华乐派”展开讨论，才能使这样的讨论具有针对性、具体性和明确性，才能有效避免目前双方已然严重存在的层面错位和话语隔绝之类“三岔口”现象，提高效率，减少因误读而导致的误伤。

三个传统，缺一不可

在 21 世纪新的时代条件下，要建设“新世纪中华乐派”，必定要面临三个传统，这就是中国古代音乐及民间音乐传统，西方专业音乐传统，百年来中国新音乐传统。

对待这三个传统，都要有历史眼光和科学分析态度，切忌不做具体分析而迷恋于那种概而言之、大而化之、一言以蔽之式的“宏大叙事”，否则，一不小心就有掉入某些时髦理论设下的迷局

和陷阱，从而把"新世纪中华乐派"理论和实践引入歧途的危险。通过一个时期与倡议者的接触与沟通，发觉这种危险渐渐由潜在状态日益上升为现实态势，并严重消解其持论倾向及具体阐述中的科学精神。

说西方专业音乐传统一切皆好，一片光明，当然不对；事实证明，20 世纪西方音乐问题多多，困惑多多，与听众的关系越来越远，阿多诺发出的关于"浮瓶信息"的警告至今依然在西方上空回响。但把西方音乐，特别是 20 世纪西方现代音乐描绘成一团漆黑，断言它已经走进死胡同，也未必可取。这不仅是因为西方专业音乐代表着近三百年来人类音乐艺术创造的最辉煌的成果，同时也因为近百年来针对西方的类似预言常常很不灵验。何况，西方音乐家并不都是白痴，要相信他们的自我反思和自我调节能力；而绝大多数中国音乐家都不是"假洋鬼子"，要相信他们对西方音乐具有同样的自我反思和自我调节能力。

把中国传统文化妖魔化，认为都是落后愚昧的东西，当然不对；事实证明，中华民族创造的七千年文明同样也是人类文明史上最值得骄傲的篇章之一。但也不要把它天使化了，不要认为它到处祥光普照而没有任何愚昧落后的成分；至于认定传统文化常常"不利于"专制统治，则更加离谱。试问："皇权神授""君君臣臣父父子子""存天理，灭人欲""三纲五常""三从四德"之类是不是中华传统文化的组成部分？它们究竟是有利于还是不利于专制统治？不分青红皂白地颂扬传统文化，同不分青红皂白地否定传统文化一样，都是一种极其简单化、绝对化的思维模式，对"新世纪中华乐派"的理论与实践相当有害。

百年来我国新音乐这个传统不能忽视。它的直接结果是诞生了中西杂交文化。纵观 20 世纪中国专业音乐创作、理论、教育和表演，都已不是真正意义上的华夏纯种，而是中西结合的"混血儿"。无论我们在主观上是否喜欢，在座的每个人身上都或多

或少地同时流淌着这个杂交文化的血液。要知道，20 世纪中国新音乐，包括萧友梅等人的“新音乐”和共产党人的“新音乐运动”，以及此后数十年的专业音乐实践，尽管道路十分曲折，处理中西关系各种主张之间的冲撞时有发生，但总体走向依然是中西结合，而且其成就之巨大，影响之深远，使音乐艺术对社会变革的参与度如此之深、与广大人民群众关系如此之近，为中国数千年音乐史上任何一个时代所不能比拟。当然，对百年来新音乐的理论和实践存在的诸多弊端和失误，既不可一概否认，也不能无限夸大，其中的科学精神断不可少。要小心地把成就与失误、经验与教训剥离开来，否则就容易丢弃了那些可宝贵的东西。例如，把现行音乐教育体制当作建设“新世纪中华乐派”的对立面，认为这个制度只注重“西方标准”和“西方眼光”，从这棵树上很难开出“新世纪中华乐派”之花，就把问题看简单、说绝对了。实际上，无论是被赵宋光称为“中华乐派嫡亲传人”的金湘及其《诗经五首》，还是冼星海、贺绿汀、江文也、谭小麟、丁善德、朱践耳、吴祖强、何占豪和陈钢、新时期的“新潮”作曲家以及他们的代表作品，都是从这个体制中摸爬滚打出来的。我们当然不能从这个现象中得出现行教育体制十全十美无需改革的结论，但也不能把它当作对立面来对待。

我以为，上述这三个传统就是“新世纪中华乐派”的提出的历史条件和现实条件，是我们出发的前进基地。“新世纪中华乐派”只能从这个基地上腾飞，离开其中某个传统而突出其中某个传统，在理论上偏颇，在实践中有害，腾飞的梦想就不能实现。

三个“继承并超越”，同时并提

我不赞成“走出西方”的提法，因为它太简单，极易引起误解。《四人谈》中引入“走出西方”这个提法并使之成为“新世

纪中华乐派”理论支点之一，但把“西方标准”和“西方眼光”置于建设“新世纪中华乐派”的对立面位置，必然招致非议，所谓“乌托邦”之说便因此而起。后来仔细拜读谢嘉幸教授《走出西方》一文，原想通过此文释疑解惑，却因其科学精神匮乏、文中包含太多的偏激之词和片面之论而益增疑惑。

在“匠哲雅集”讨论中，“新世纪中华乐派”三个倡议者从“走得进，出得来”这个角度来诠释“走出西方”，听来倒也可通；但即便如此，需要“走得进，出得来”的，却绝不止于西方音乐——对于中国古代和民间音乐传统以及百年来的新音乐传统，难道就不需要“走得进，出得来”么？不然，“新世纪中华乐派”在新世纪的新特点，便无从体现。

将原本并提的三个“走出”而唯独只提“走出西方”，对于严谨学者来说，这类本不该出现的疏忽竟然堂而皇之地出现在《四人谈》中，其持论倾向就不能不令人生疑。

鉴于“走出西方”这个提法的固有局限，有学者曾在“匠哲雅集”讨论中建议以“超越西方”来取代“走出西方”。在本次“论坛”上，高为杰教授不赞成“超越”提法，对此我也略有同感。不过，如果从哲学层面而不是从物理学层面去理解这个概念，我看它的局限性还是比“走出”少得多。因此我主张在更妥当的概念出现以取代“走出”之前，不妨暂以“超越”这个概念来表述。

更重要的是，在专业音乐领域必须将“继承”与“超越”并提——“继承”是“超越”的基础，“超越”是“继承”的目标；既然我们当前所面临的是三个传统，那么“新世纪中华乐派”对待它们的态度理应是三个“继承并超越”同时并提，即：

“继承并超越西方专业音乐传统”，以创造不同于洋人的新世纪中华音乐；

“继承并超越中国古代及民间音乐传统”，以创造不同于古人

的新世纪中华音乐；

“继承并超越百年来的我国新音乐传统”，以创造不同于前人的新世纪中华音乐。

“新世纪中华乐派”要体现出自身不同于洋人、古人和前人的新的性质和特点，就必须将三个“继承并超越”同时把它当作自身的一面旗帜明确地亮出来。有意无意地遗漏掉其中任何一个“继承并超越”，就必然使我们的理论坐标和感性目光发生偏斜，甚至有可能导致与“新世纪中华乐派”预定目标南辕北辙的结果。

“宏大叙事”，脚踏实地

“新世纪中华乐派”这个“宏大叙事”，不仅需要振兴中华的良好愿望、登高一呼的雄心壮志、海纳百川式的广阔胸襟和严谨科学的理性目光，更需要脚踏实地的苦干精神——说到底，“新世纪中华乐派”在当前阶段虽是一个理论命题，长远看来则是实践命题，是一个漫长而艰苦的探索、实践过程。无论人们把创作、表演、理论、教育这四者怎样排序，都需要作曲家、表演家、理论家和教育家在各自岗位上踏踏实实地从事创造性的实践和探索，最终的检验标准是在“新世纪中华乐派”共同纲领指导下杰出作品、优秀论著、表演大师、高质量教育成果的成批涌现。

在“新世纪中华乐派”提出之初，我赞同应以理论为先导的建设思路。四位倡议者中有三位都是国内知名的理论家，这也为这个“乐派”的理论建设提供了坚强的队伍保障。然而他们近三年来对于“新世纪中华乐派”相关理论命题的研究和阐发仍在《四人谈》水平上原地打转，未有明显进展——该廓清的未廓清，该深化的未深化，该展开的未展开，该细化的未细化；特别是

《四人谈》公开发表前，在四个作者中居然有人没有读过此文，真令人大惑不解。“文章千古事”这句话尽人皆知，但做起来并不容易。尤其对“新世纪中华乐派”这类关系到全球华人音乐家今后一百年整体走向的“宏大叙事”，不仅需要历史使命感，也需要一丝不苟的责任心和科学严谨的求实精神，需要以极其严肃认真的态度对《四人谈》文本进行逐字逐句的反复推敲和斟酌，而不能用如此轻率的态度对待如此重大的命题。

但建设“新世纪中华乐派”，最根本的要务还是在创作。目前，四个倡议者中只有一位作曲家，力量稍嫌单薄，希望通过一个时期的实践能吸引更多志同道合的作曲家加入；鉴于“新世纪中华乐派”是个百年大计，因此更要把吸引的目光投向中青年作曲家。作曲家主要是通过作品说话，用作品来宣示其美学理想和风格追求，展示其才华与个性。因此“新世纪中华乐派”要在音乐创作上狠下功夫，在21世纪头20年拿出两三部、四五部足以验证“新世纪中华乐派”确实已超越了古人、洋人和前人的杰出作品，才有感召力和说服力，才能令我们这些质疑者心悦诚服地闭上嘴巴并由衷地向“新世纪中华乐派”的实践者和实干家们献上我们的掌声和鲜花。否则，即便理论家把“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成之类说得天衣无缝而又奇妙无比，却拿不出几部杰出作品来证实它的无比奇妙，鲜艳的理论之花开不出同样鲜艳的创作之果，总是一件颇为尴尬而苦涩的事情。

建设“新世纪中华乐派”，同样需要表演家和教育家的共同努力。限于篇幅，且把这个论题留待今后再作专题讨论。

总之我以为，“新世纪中华乐派”这个“宏大叙事”的提出，其振兴中华音乐的真诚与热情令人感佩；但正因为其叙事之宏大、目标之高远，四位倡议者此前所作的理论思考和阐述仍不够扎实、不够深入、不够细致、不够全面，因此，同行间的切磋、商讨和争论才成为必要。诚如金湘教授在“匠哲雅集”中所说，

任何新生事物，在一开始都是弱小的。余深然其说。然而新生事物也必然是生命力强大的事物，它并不害怕来自各方的质疑和诘难，反而将所有质疑和诘难当作自身腾飞的助推器，在其中不断完善和壮大自己；而且任何可称为新生事物的事物必然代表历史前进的方向，也必然以科学精神为支撑。因此，衷心希望“新世纪中华乐派”在科学精神指引下，在21世纪中华乐坛上竖起一面令人仰望的大旗。

主要参考文献

1. 赵宋光：《举起中华乐派的大旗——致金湘》，《人民音乐》2003年第3期。

2. 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003年第8期。

3. 李岩：《“新世纪中华乐派”大家谈》，《天籁》2003年第4期。

4. 朱践耳：《致金湘》，《人民音乐》2004年第1期。

5. 储望华：《读〈“新世纪中华乐派”四人谈〉之杂感》，《人民音乐》2004年第2期。

6. 居其宏：《新世纪创作思潮的激情碰撞》，《人民音乐》2005年第5期。

7. 赵宋光：《邦境邦语50冬》，《黄钟》2006年第1期。

8. 李岩：《走出西方？超越西方！》，《音乐与表演》2006年第4期。

9. 谢嘉幸：《走出西方》，香港作曲家联会：《华人作曲家音乐节研讨会论文集》。

原载《人民音乐》2007年第1期

梦残犹未醒　病急乱投医

——评李瑾《追求真理还是恪守平庸》

近读发表在3月9日《音乐周报》第6版上题为《追求真理还是恪守平庸——读〈中国新音乐史论〉增订版有感》（作者李瑾）的文章，着实吃惊不小。

关于香港学者刘靖之博士的《中国新音乐史论》，作为它的第一批读者和相关争论的参与者之一，我在当时共发表两篇文章，其一是《傲慢与偏见改变不了历史》，发表于在2000年1月7日《音乐周报》；其二是《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》，发表于《人民音乐》2000年第8期。李瑾文中所说的那个“个别大陆学者”，正是笔者；说我从刘著中嗅出“居高临下的傲慢态度”，正是我在前文中写过的句子。

鉴于我对刘著的基本评价在上述两文中已有详细论述，本文不再重复。关于刘著那一场辩论及其中是是非非，亦无回溯必要。此后，我与刘博士曾有多次接触，他的胸襟和雅量给我留下深刻印象，彼此间亦有“啤酒照喝，笔仗照打，朋友照做”的约定。事实证明，这场争论并未影响朋友间良好的私人交谊。因此，本文只针对李文若干观点略做点评。

李瑾将刘著及其增订版置于“追求真理还是恪守平庸”这种非此即彼的两极选择语境中加以观察，这是李文的根本立足点。为此，它建立了两个尖锐对立的比照系统：其一，大陆充斥平庸的理论之作，却“少有人能够针对时弊进行批判”；刘著的观点

“颇富个性”，而大陆学者却对之“口诛笔伐”。李瑾对此种状况痛心疾首，称之为“悲剧性事实”。其二，在如何评判音乐家的历史价值和地位这个问题上，以“音乐艺术成就为评判基准？还是以意识形态和社会影响为天平？”作者的理论倾向很鲜明：刘著坚持努力还原“艺术标准第一”的文艺批评原则，伸张音乐研究中“科学、人文和民主”精神，对于大陆学者在这个问题上的表现如何，作者虽未明言，但其真意却早已标明在它的标题中了——刘著追求真理，大陆学者恪守平庸。

李文通篇唯一引述的，是刘著将20世纪中国新音乐发展历史概括为“抄袭、模仿、移植”这个核心论点，这便是招惹诸多争议的那个著名“三阶段论”。对此，李瑾将它当作追求真理、坚持“艺术标准第一”文艺批评原则，伸张音乐研究中“科学、人文和民主”精神的样板而备极推崇。在我看来，恰恰是这个“三阶段论”，表面看是用西方艺术标准、深层看是用西方意识形态标准来粗暴、全面否定中国新音乐和中国音乐家的创造成果，进而认为《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等都不是真正的中国音乐。因此，这个“三阶段论”固然“颇富个性”而且危言耸听，但却与李瑾所谓之“科学、人文和民主”背道而驰。

追求真理、拒绝平庸、反对谬误是所有人文社科研究学者的神圣使命。但在真理和谬误这两极之间还有一个广袤的开阔地，平庸不过是其中一个坐标而已。除了极少数蓄意造假者之外，包括刘靖之博士和我本人在内的绝大多数学者及其著述都是抱着追求真理的热忱从事理论批评活动的。诚如李瑾所说，追求真理之路并不平坦，其中充满荆棘和艰辛，但追求真理不等于掌握了真理，更不等于穷尽了真理，因为真理是无限的，既非哪个人的专利，更不可能被穷尽。出于追求真理的良好愿望却因各种主客观原因的共同作用而最终陷于平庸乃至堕入谬误者亦不在少数。刘著及其增订版可能算不得平庸，但却是堕入谬误的典型之作。

与之相比，李文则更等而下之，充其量只是一种平庸的谬误。这不仅是因为它将刘著及其增订版中所运载的奇特的谬误奉为样板，其历史观和价值观充满无知和偏见，且其表述方式亦属最平庸的鹦鹉学舌，因此它的最大个性便是毫无个性的平庸。

我还要坦率指出，李文还振振有词地散布另外一些明显的谬误。请看：将国内高校学位论文写作现状概括为"学问可以做得平庸，只要无懈可击"。这类情况的确有，在某些院校甚至较普遍，但它毕竟不是国内硕士生教育和学位论文写作的主流；只见树木不见森林，此一谬也。平庸的论文便"无懈可击"么？否！平庸本身就是一"懈"，人人皆可击之，此二谬也；亏得作者还是毕业于国内名校、由国内名师指导的音乐学硕士，但我绝不相信，其母校和导师竟然这样教导其学生用如此平庸的标准做学问？自己不思进取，反将这种平庸哲学归咎于学校及导师，此三谬也。在此基础上作者进一步断言，大多数"学者"（引号为原文所有）将这种恪守平庸奉为"学问之路不败真理"！这是一种不做具体分析、不分青红皂白便"抡起板斧排头砍去"的李逵式莽汉作风，在人头落地、血肉横飞之际，不知道又有多少无辜生灵成了作者的斧下冤魂，酿成新的"悲剧性事实"？此四谬也。而其诸多谬误中最大之谬，莫过于作者读罢刘著之后的"如梦方醒"——长期以来，身处内地的作者似乎一直被"恪守平庸"的噩梦所困扰，自"有幸拜读"追求真理的刘著之后，突然大梦初醒，真理和平庸的界限亦豁然开朗起来，于是愤而乃作此文，在大褒大贬间寄其志、言其梦。

现如今，各色人等的各色梦幻和各色偶像何其多也。偶像崇拜所寄寓的梦想、所树立的标准，反映出一个人的情志和境界。李瑾以刘靖之博士为治学著述偶像、李文以刘著为追求真理标本，正说明其人其文梦残犹未醒，病急乱投医；倘不大喝一声令其惊觉、施以良药调理心志，恐其沉疴益沉、噩梦愈噩矣。

平庸不可怕，谬误亦不可怕，因为古人说过，知过能改，善莫大焉。最可怕的是错将平庸和谬误当成真理而盲目顶礼膜拜。

当然，本文所说岂敢自诩真理？其中平庸处、谬误处或有不少，我热切期待读者、同行的批评和李瑾同志、刘靖之博士的反批评。

原载2011年4月20日《音乐周报》

该报发表时有删节，收入本书时恢复全文原貌

浊者自浊

——再答李瑾

近读李瑾《清者自清》(4 月 20 日《音乐周报》)，深感我与李瑾这场争论涉及到的问题多而杂，其中不少命题非但与《史论》及其增订版有关，亦与刘靖之《有关中国新音乐的“表达方式、表达能力、美学基础”的几点说明》(台湾《乐览》第7期，2000 年 1 月 1 日出版) 和《中国新音乐的发展——对过去研究的反思》(台湾《乐览》第 9 期，2000 年 3 月 1 日出版) 两文存在紧密联系；对此，我在多年前发表的《傲慢与偏见：“非史情结”》(2000 年 1 月 7 日《音乐周报》) 及《新音乐史家之胆、学、识——对刘靖之两篇文章的八点质疑》(《人民音乐》2000 年第 8 期) 中早已阐明本人的观点和批驳意见而无需饶舌，有兴趣的读者可以参看，故仅从李文中择其要者回应如下。

刘靖之博士认为，从学堂乐歌直到钢琴独奏《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《白毛女》、小提琴协奏曲《梁祝》、芭蕾舞剧《红色娘子军》等等这些被中国人民长期审美实践广泛认可的优秀作品之“不是真正的中国音乐”，是因为除了欧洲 19 世纪的调性、和声和曲式之外，他从中听不到任何中国传统音乐元素；即便是新时期以来中国专业音乐创作（包括刘博士比较赞赏的“新潮”音乐）也仅仅到达“移植阶段”，离开他心目中真正的音乐艺术创造阶段依然远甚。因此刘博士断言：“这种‘新音乐’从来没有经过逐步演进的过程，完全是抄袭、模仿、移植的结果，可谓无根的音乐品种。”

这个“三阶段论”之所以遭到大陆学者的诸多质疑，乃是因为它将20世纪中国新音乐史描述为一团漆黑，做出全盘否定的评价；李瑾在《追求真理还是恪守平庸》一文中将这个“三阶段论”当作追求真理的典范毫无保留地备极推崇，而我认为这恰恰是刘博士论著最大谬误之所在。李瑾在《清者自清》中抬出所谓“国际性技术标准”来为之辩护，并以我国之学堂乐歌、国立音专、民族乐团建制及俄罗斯民族乐派等史实为证，意在说明参照这种“西式”标准和“体系”的普适性和惟一性。可惜李瑾恰恰忘了：20世纪中国新音乐是在兼收并蓄、中西合璧的时代语境中发生和发展的，借鉴西乐、改造中乐、创造具有鲜明中国气派和民族风格的中国新音乐，是自曾志忞、李叔同、萧友梅、赵元任、刘天华以来历代中国作曲家的自觉追求；在他们的作品中，不光有西方艺术音乐的深刻影响，更有丰沛的华夏文化因子和传统音乐神韵运化其间。俄罗斯民族乐派的情形也大抵如此。刘博士只认其一、否认其二倒也罢了，李瑾跟着鹦鹉学舌尚不自知，反将“三阶段论”全盘否定20世纪中国新音乐历史与成就的主旨做了相反的肯定性的解读而依旧浑然不觉，偶像崇拜竟然到了如此混沌盲目的地步，读之在哑然失笑之余，也对这种南辕北辙式的“悲剧性事实”怆然无语。

其实，李瑾的“国际性技术标准”是从刘博士“国际标准”中“移植”而来的，在文化多元、音乐审美观念多元的今天，我依然承认有这种“国际标准”及其价值存在，但将它视为最高标准或惟一标准，则又一大谬也。因此需要提请李瑾切记：在音乐价值判断这个命题上，中国人民的审美实践是衡量某一作品之是否属于“真正的中国音乐”、之是否优秀的终极裁判者，否则极易步刘博士后尘从而一起堕入“欧洲音乐中心论”的泥淖。

至于我所说的“西方意识形态标准”，则是在这个“三阶段论”和“国际标准”“国际性技术标准”背后及其所得出结论中

深藏着的，对李瑾来说也许“梦残犹未醒”，但对刘博士和他的绝大多数内地同行而言却心知肚明，只不过彼此不愿点破而已。李瑾之所以“不识庐山真面目”，怕也只能以“只缘身在此山中”来解释。

在学术研究和追求真理的道路上，“清者自清，浊者自浊”是一个普遍规律。然何者为清既不能自诩，何者为浊亦不可强派。对李瑾之《清者自清》、笔者之《浊者自浊》亦应作如是观，它的最终仲裁者是广大音乐家、听众和千万人的音乐审美实践。

反对学术霸权、学术腐败和盲目学术偶像崇拜以激浊扬清、扶正祛误、倡导创新、张扬真理，是所有音乐学者的共同使命——愿以此与李瑾共勉。

2011 年 5 月 25 日《音乐周报》

建构篇

“史实第一性”与近现代音乐史研究

——为“新见萧友梅文献学术研讨会”而写

中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会在编纂《萧友梅生平纪年》一书过程中，发现了萧友梅先生在抗战初期所写的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队养成班理由及办法》（下简称“理由及办法”）等一批珍贵历史文献。为此，《中国音乐学》2006 年第 2 期在部分刊载这些文献的同时，配发了一组文章，初步阐发了这一发现对于近现代、当代音乐史研究的意义和价值；特别是戴鹏海教授在他的《事实胜于雄辩》一文中，结合自身的研究实践，对于文献、史料在史学研究中的极端重要性进行了有理有据的论述，文虽不长，但言简意赅，读之感触良多、受益匪浅，从而引发出我对“史实第一性”问题的几点思考。现在把它们写出来，以求教于史学前辈与同行。

史实、史料、史料辨伪及搜寻

通常意义上的历史，大致上可以分为三种情况：一种是在过去年代确实发生过的历史事件、历史事实和种种历史现象本身，即“本真的历史”，我称之为“史实”；一种是时人及后人对这段历史的记叙和描述，即“对历史的第一度解读”，我称之为“史料”；一种是今日史家在前两者的基础上对这段历史的再记叙和再描述，即“对历史的第二度解读”，我称之为“史作”。鉴于历

史研究是一个生生不息的过程，因此，前人的“史作”，就是我们今天的“史料”；今人的“史作”，又将成为后世史学家的“史料”。

我在《新音乐史家与现代音乐思潮研究》[1] 一文中说过：

史实囊括了历史上曾经发生过的所有具有史学价值的事实，是历史现象的原生态，它以无限的丰富性、复杂性和生动性而令人惊异，成为一切史学研究取之不尽、用之不竭的学术矿藏；它之难以企及和不可穷尽，使得作为史学研究个体的史家必须永远怀抱一颗虔诚的敬畏之心，忠实地匍匐在它的脚下，而无法仰视其全貌。

对这一段话，需要补充的一点是，史实不仅具有无限的丰富性、复杂性和生动性，而且具有无可辩驳的说服力，是衡量一切成说和观点的试金石。在铁一般的史实面前，任何雄辩和看似雄辩的诡辩都将变得软弱无力。例如单单贾湖骨笛的出土，就修正了五千年的成说而把中华民族的文明史延伸到八千年前。这就是铁一般史实的力量。新近发现的萧友梅“理由及办法”等一批珍贵历史文献，以无可辩驳的史实推倒了以往加在所谓“学院派”身上的种种不实之词，同样也充分证明了史实的不可战胜的力量。

史料的涵盖面虽不如史实那样宏富，但情形也相当复杂。在某些情况下，它与史实是重合的，例如音乐史上的音乐作品（包括音响、乐谱及演出的影视和图片）、思潮批评与论战的文本文献，以及当时的重要文件、会议简报与发言记录，等等，它们既是史实，同时也是史料。然而在更多情况下，则是时人和前人对于历史事实的某种记载、报道、评论、描述以及他们的史学成果

① 居其宏：《新音乐史家与现代音乐思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。

——史作，等等。这些东西，对于今天的新音乐史家来说，都是典型的史料。值得注意的是，这些史料，或受制于当时的现实环境，或因各种主客观条件的局限，它们在反映史实的真实度上并不相同，有时甚至是相互矛盾的，其中有疑团，也有陷阱。新音乐史家对这些史料若不花一番艰苦扎实的分析、考证和辨伪功夫，就会在众说纷纭、莫衷一是的史料面前迷失方向，甚至有可能上当受骗、误入陷阱。

在80年代的中国古代音乐史研究中，关于汉代竹简的误读就是一个严重教训。这个教训，相关当事人以及每一个史学家都应当牢牢记取。其实，在近现代音乐史研究领域，类似的例子也并非绝无仅有。戴鹏海先生关于“重写音乐史”的个案研究中，就曾经举出过这样的实例。前几年，我本人参与的关于无伴奏合唱《半个月亮爬上来》作者的争论，也牵涉到如何对待史料的问题：《当代中国音乐》根据公开可见的史料，将作者记写为杨嘉仁；而赵沨同志及其他一些同志则根据黎英海先生证词和蔡余文先生自述判定作者为蔡余文。现在看来，上述两种意见都不够准确——根据论战中已经披露的史料进行综合分析，最大可能是蔡余文改编于前而杨嘉仁修改于后，因此较为妥当的解决办法是蔡杨联署。

我举这些例子旨在说明，音乐史家对于手中的史料一定要持审慎的科学分析态度，切不可听见风就是雨，拿来就用；也要在研究和写作实践中不断发掘新史料，以充实和丰富自己的史料积累，为史学研究之逐步接近史实提供充足可靠的论据；当然更要有史家胸怀，一旦新发现的史料证实了自己的判断失误，就要服膺史实、及时修正，而不能为了证明自己一贯正确而抱残守缺、坚持不改。特别是近现代音乐史研究领域，实在是史料蕴藏极为丰厚的富矿区，只要我们肯于下苦工夫，新史料的不断被发现，较之古代音乐史研究有着更多的必然性和可能性，这是近现代音

乐史研究者一个极大幸运，新史料的层出不穷也常常因其有助于史学界对历史真相的认识逐步趋于准确和全面而给我们带来极大惊喜。

我经常对自己的学生说，古代音乐史的新史料发掘是“大海捞针”，而近现代音乐史的新史料发掘则应“竭泽而渔”。现在看来，此事知易而行难。就以这次萧友梅一批珍贵史料的发掘为例——南京第二档案馆就在我工作单位附近，而这批史料却偏偏不是我和南京的同行而是中央音乐学院的学者发现的。作为近现代音乐史一位后来的研究者，我对此在惊喜之余也感到羞愧并给了我们很大的触动。这件事警示我们，史学研究者是不能以任何理由（例如年事高、工作忙、经费少之类）在史料发掘方面偷懒的，不能坐等史料送到手边，而要利用一切可能的机会主动去把那些沉睡在历史尘封中的史料搜寻出来，让它们为解开近现代音乐史上一系列历史谜团提供新的确凿证明和论据。

“史实第一性”：历史研究的基本原则

许多史学家都声称，他们的历史认识论是辩证唯物主义哲学。这就使我们关于史实和史料的讨论有了一个对话和沟通的共同基础。事实上，在历史唯物主义的宏大学说中，“史实第一性”却是一个最基本的原则，马克思、恩格斯、列宁和毛泽东等马克思主义经典作家在历史研究和写作中有许多精辟论述和经典范例，恕不一一征引了。

当然，在历史研究和写作中，除了唯物史观之外，还有其他历史哲学和史学流派。但无论它们的历史哲学和方法与唯物史观有多少不同，但有一点却是一致的，这就是“史实第一性”原则。试问：古往今来任何一个严肃的史学流派，会从根本上撼动、否认、反对“史实第一性”原则么？汉代司马迁不可能掌握

唯物史观和方法论，但他在史学巨著《史记》中所倡导、施行并成为中华史学传统伟大精神支柱的“秉笔直书”原则，其核心也正是我们所说的“史实第一性”。在20世纪50—60年代曾被主流意识形态批判为“唯心史观”的所谓“考据派”和“索隐派”，它们所坚持和强调的，也正是这个“史实第一性”原则。

因此，“史实第一性”是历史研究的基本原则，离开这个原则的史学研究和写作，便不成其为严肃的历史科学，因为它的记叙和结论，经不住史实的检验。

从事的当代史研究，在接近、认识和把握史实方面较之古代史同行有着更多的便利和更直接的途径，但新音乐史家对史实的认识和掌握依然是永无止境的，依然要把一步步接近史实、力争把握史实的主要脉络和基本面貌放在第一位，当作一切研究的起点和基本功，要在史学研究中牢固树立“史实第一性”的观念。只有最大限度地接近和尊重史实，认真地倾听作品、掌握事实，尽可能地了解和熟悉自己所记叙的人物、事件的真实面貌，以夯实我们的史实基础；惟其如此，我们的史学成果——史作——才在把握史实这个根本点上获得学术刚性，我们从中得出的结论才有科学性可言，才能经得起史实的检验。

因此，必须从历史哲学和历史观的高度上来认识“史实第一性”原则，特别是那些公开声言以唯物史观作为自己历史哲学的学者，更要对这一原则身体力行、贯彻始终。我本人对唯物史观了解不多，从事史学研究的根底也浅，但我服膺这个历史哲学，愿在研究、写作和教学中努力贯彻“史实第一性”原则。之所以要做这样的表白，是为了与前辈及同行们共同避免“言不行、行不果”的学风，一起把近现代、当代音乐史研究推向一个新境界。

最不该原谅的，是某些重大历史事件的当事人和见证人，明明对当时所做的那些事、所说的那些话、所开的那些会、所发的

那些文件、所写的那些文章，知根知底、一清二楚，到了后人写这段历史的时候，则开始打起了小九九，千方百计地掩盖真相不说，还要利用年轻学子的幼稚、浮躁及其他不健康心态，提供伪证，制造假象，把本来并不复杂的问题搞得真假难辨，企图在搅浑水之余，逃脱历史对其灵魂的追问。然而，史实就是史实，史料就是史料，史料可以造假，史实却是铁一般的存在，绝不是任人打扮的小姑娘。任何涂抹历史真相的企图和做法，在无情史实面前，迟早要露出麒麟皮下的马脚，其结果只能是害人害己。

“史实第一性”：历史研究的基本方法

从方法论层面看，“史实第一性”原则同时也是音乐史研究的一个基本方法。虽然，对于特定的研究者来说，即便终其一生也很难穷尽一个历史时代的全部真相，或许只能在某一个或某几个专题上做到史料占有的竭泽而渔并力求使我们的研究接近史实的原貌，但对于同样是“史实”的一系列对象，例如具体的音乐作品研究、音乐家研究、音乐思潮研究，不仅应该，而且可以做到对乐谱、音响、图片、演出节目单，当时的会议简报、文件、发言记录及理论批评文本等等的竭泽而渔，研究者必须直接面对这些史实载体，亲耳聆听它们，仔细研读它们，通过与这些史实的“零距离接触”来亲身感受当年的时代风云及其变幻，由此才能获得对这部分历史史实的真知。在这个基础上，我们对某一作品、某一人物、某一事件或某一思潮争鸣的梳理、认识、评价和判断，才是有根有据的和言之成理的，因为我们对与之有关的所有重要史实、史料已经悉数占有并经过一番分析、体验、研究和消化过程，才能在历史写作过程中保持科学冷静的态度，使我们的历史描述最大程度地接近史实，并在扬抑褒贬之际、遣词用语之间，把握分寸感，驾驭张弛度，美其当美，刺其当刺，而不至

于发生背离史实、扭曲真相之类根本性错误，也可有效避免较明显的美刺无节、褒贬失度等偏颇。

在史学研究方法论中实行“史实第一性”原则，看起来很费事也很笨拙，但这种方法非常实用也非常有效。可惜，现在有一些学者特别是中青年学者，只看其费事的一面而无视其有效的一面，总希望能够找到一种既不费事又很有效的方法。我孤陋寡闻，不知道是否确有如此神奇的方法存在，倒是因无视“史实第一性”方法而走入歧途的例子见过不少。

例如，一些学者常常分不清史料与史实的联系和区别，常常将两者混为一谈，误把史料当史实，以为尽可能地占有史料，我们的研究也就具有科学性和可信度了。其实不然。你研究50—60年代的音乐作品评论，仅仅把当时的批评文本当作论文的主要史料和立论依据来加以引述和评述是远远不够的，这样做，其实是颠倒了史实和史料的关系。因为，这些当时的批评本文只是严格意义上的史料，而且带有很大的局限性和主观性，即便作者对这些文献的搜集已然“竭泽而渔”，也无法改变它们的史料性质。真正的史实是这些被评论的音乐作品本身和隐藏在这些作品及其评论后面的深层文化环境。因此，只有千方百计地将当时的音乐作品的乐谱和音响找来认真听一听、仔细分析一番，联系当时国内的政治经济和文化条件并对照当时的评论文本来加以综合梳理、研究和评价，才有可能真正接近史实本相。

再如，最近有一篇博士论文，在谈到关于50年代中期音乐界对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的讨论时说，吕骥同志没有组织《人民音乐》开展这个讨论，而且批评编辑部将贺绿汀与胡风相联系的做法。作者得出这个结论的根据，是对伍雍谊同志的采访笔录①。且不说伍雍谊同志的这个说法是否符合历史事实，

---

① 魏艳：《音乐活动家吕骥及其历史贡献》（打印稿），第108页。

单就作者仅仅根据一个当事人的回忆就对一个重大历史事件做出这一结论的做法本身而言，显然在处理史实与史料的关系上太轻率了。因为，伍雍谊只是当事人的一方，是否应该听一听当事人另一方提供的说法，以便做到“兼听则明”、防止“偏听则暗”？再说，当事各方的回忆都是史料而非史实，都要接受史实的严格检验；严肃的治史态度还应该遍寻当时的原始档案、文件、会议记录及简报、内部讲话记录稿——只有在这个基础上对史料进行分析、甄别和辨伪，作者得出的结论才有可能接近于史实的原貌。这个例子也说明，新一辈史学研究者之缺乏科学史观和方法的训练已到了相当严重的程度，“史实第一性”原则对他们几乎是全然陌生的。因此，关键是他们的导师首先要牢固树立“史实第一性”观念和方法，乃是当前史学研究和教学的当务之急。

因此，当代人写当代史，一定要在史实和史料方面狠下苦功；只有把史实和史料的基础夯实，我们写出的史作才能最大程度地接近史实，才能经得住历史的考验。

“史实第一性”：历史解读的惟一依据

同历史研究及写作一样，历史解读也有不同的视角和方法。实际上，一种历史写作成果的出炉，也就提供了一种历史解读的范式和方法。对于同一段历史有不同的解读，不仅允许而且极为正常，因为它符合人类对历史现象和历史本质的认识论规律。所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，说的就是这个道理。古往今来，没有任何一个伟大史家敢于说他已经把某一历史时代的所有史实尽收眼底、一览无余。

这样说，并不是在提倡“不可知论”或所谓“历史解读相对论”。历史研究和历史解读并非公说公有理、婆说婆有理，而是有一个最基本的衡量和判断的标准巍然耸立于其间，这就是史

实，就是历史真相本身。历史研究之所以成为一门科学，其奥秘正在于“史实惟一”的伟力和魅力之中。只要我们在历史解读中坚持“史实第一性”这个标准，把它确立为历史解读的惟一依据，任何视角和方法的历史解读都无法逃脱它的无情检验。某一种解读之是否可信、之能否成立，只要把它还原到当时的历史环境中，用相关史实和史料进行综合考察与检验便可真相大白；即便我们这一辈学者都死绝了，即便某一历史谜团直到今天仍是难以拆解的悬案，后世学者或后世的后世学者也一定会借助不断发现的新史实和新史料而给出公正和科学的评判。所以，从事近现代、当代音乐史研究和教学的专家学者们切莫忘了“文章千古事，得失寸心知”这句话，我们的成果、我们学生的成果，一旦发表出来，就是一个不容抹煞的历史存在，其立论可信度和学术含量如何，都要接受历史的检验，是存不得任何侥幸心理的。

当然，有一些因不同解读而发生的争论，是大可不必留给后世学者来解决的，因为现今已经公开的史实和史料已经给出了答案。

仍以吕骥同志在批判贺绿汀问题上的表现为例：那篇博士论文给出一种解释，它的根据是伍雍谊同志的访谈笔录，其合理性和可信度如何，我们已在前面分析过了；我还可以提供另一种完全相反的解释，即吕骥同志是这场批判运动的策动者和领导者。我提出的直接证据有三条，间接证据有两条。直接证据之一是吕骥同志1955年3月在中国音协党组的一次讲话，他在这个讲话中明确地将贺绿汀与胡风联系起来，说贺绿汀“虽然没有像胡风那样写30万字，但也是系统地对各项重大的音乐问题都发表了意见……贺绿汀同志和胡风，在文艺思想上所发生的问题，实质上是一致的”[①]；直接证据之二是《人民音乐》1955年第3期发表

① 吕骥1955年3月在中国音协党组会议上的讲话（夏白整理），中国音协印发。

的一篇措词强硬的未署名社论，这篇社论公然说贺绿汀“和胡风思想本质相同而形态不一样的资产阶级唯心论，曾长期盘踞在我们音乐领域内而没有受到深刻的揭发和尖锐的批判”，对问题性质的表述及其遣词用语与吕骥讲话如出一辙；直接证据之三是该期封底下发表的中国音协党组负责人（周巍峙）在北京音乐界动员开展联系音乐界实际批判胡风的一则报道，这个动员报告的内容也完全体现了吕骥上述讲话的精神。间接证据之一是1956年陈毅1956年3月10日上午在中国音协党组扩大会议上的讲话，他在这个讲话中明确批评吕骥和中国音协“违反组织原则的事要好好检查。批判贺的做法，不是党内正常做法，不好，有宗派情绪，造成思想混乱”；间接证据之二是1956年3月13日上午周扬在中国音协党组扩大会议上的讲话，这篇讲话同样批评吕骥和中国音协“发动对贺的批评……把他与胡风相提并论，就是一个根本的错误”[①]。这三条直接证据、两条间接证据既是史料，更是真正意义上的史实，它们起码可以证明我提出的解释较为接近历史真相。尽管如此，我仍然不敢确证自己的解释就是惟一正确的定论，仍然呼吁这个事件的当事者、见证人及其他同行能够拿出足以证明另一种解释的确凿史实和史料来，以便把这个根本算不上复杂的历史真相彻底弄清楚，而不要回避当代史家的学术责任，把它当作历史悬案留给后人去解决。

总之，明确史实和史料的联系与区别及史料辨伪的重要性，在近现代、当代音乐史研究和教学中牢固确立“史实第一性”原则，响亮地提出“回到史实中去”的口号，使得“史实第一性”原则成为历史哲学的核心、史学研究的主要方法及历史解

① 陈毅讲话记录稿（摘录）和周扬讲话记录稿（全文）见居其宏：《新中国音乐史》附录二，长沙：湖南美术出版社，2002年11月出版。

读的惟一依据，这几点正是我从“新见萧友梅珍贵文献”这个事实中所获得的启示。所说不一定正确，敬请前辈和同行们批评指正。

原载《音乐研究》2006年第4期
人大复印资料《舞台艺术》2007年第3期全文转载

历史的批评　批评的历史

——“当代音乐研究”学科构想之我见

迄今为止，“当代音乐研究”依然只能作为一个研究方向存在于我国音乐学研究和教学的整体群落中。其所以如此，除了历史短、根底浅之外，元理论建设的严重滞后是阻碍其向独立分支学科方向发展的主要瓶颈。笔者在这一方向上从事研究实践多年，目前又开始担任这一方向的学士、硕士、博士和博士后教学，深感很有必要对其中一些理论问题作一番学术思考，提出自己的一家之言。虽不敢奢望相关同行赞同本文所思所论，唯愿亮出一块供同行们射击的靶子而已。相信在精准瞄射和“万箭穿心”之后，学界或许能在学科建设相关理论问题上渐有共识也未可知；即便在若干重大命题上人言人殊也不要紧，因为多样化理论与实践的共存共荣更符合多元时代的需要。总之，两种结果都有利于“当代音乐研究”学科建设的健康发展。如此一想，心中不免释然，于是丢掉包袱，放胆写来。

一、逻辑分野：在关系中厘定自身位置

“当代音乐研究”是近20年来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向。目前国内音乐学硕士、博士学位教育的某些招生简章，一般把它简称为“当代音乐”。严格说来，这一简称并不准确。因为“当代音乐”泛指当代一切音乐现实，而“当代音乐研究”则专指以当代一切音乐现实为对象的音乐学研究。从这个意

义上说，“当代音乐”是种概念而“当代音乐研究”是属概念，前者逻辑地包含了后者，彼此不可混淆。

按照目前通行的理解习惯，“当代音乐研究”实际上是特指以中国当代音乐为对象的音乐学研究，并未把世界上其他国家的当代音乐现实纳入自己的研究视野；而按照自然形成的学科分工，这一研究对象已被其他学科（如西方音乐史、民族音乐学、世界音乐研究的当代部分）所容纳，也无必要人为地造成学科间的交叉与互渗。为着避免在逻辑上露出漏洞，因此必须对这一研究方向作严格的空间限定，理应将它全称为“中国当代音乐研究”。只有在这一理解的前提下，为了表述的简洁，方可将之简称为“当代音乐研究”。

“当代音乐研究”具有鲜明的史学品格，是音乐史研究的一个分支。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。在科技日益发达、交通日益便利、国际学术交往日益频繁的当今信息时代，指出这一点尤为重要——有助于当代音乐研究者自觉站在纵横坐标的连接点上，对自己所从事的当代音乐史研究和写作的继承性、开放性有清醒的认识。事实上，一些学者如梁茂春教授早就运用“大中国”的宏观眼光，把港澳台当代音乐发展纳入自己的研究视野；而旅居海外的华人学者和留学归来的年轻学者也为国内同行不断带来当今世界各国最新的音乐学研究信息和成果。而中外音乐家和学者在音乐创作、表演、教育、研究、出版等领域的双向交流对当代音乐的国际互动及我国的“当代音乐研究”所产生的重要影响，更是有目共睹。

由“当代音乐研究”的特殊性所决定，其研究范围的时间限定只有上限而无下限。这一点与其他音乐史大为不同。按照现阶

段音乐学界的通行理解，其上限自1949年10月1日中华人民共和国成立起，下限只能是永无终止的“当下”——这是一个随着物理时间的自然延续作相应延伸的时限概念。于是，当代音乐研究便具有了在时间展开中下限逐渐延伸、对象日见其多的特点。可以想见，若干年后，学者势必对“中国音乐通史”的古代、近现代、当代进行重新断代。但当代音乐研究下限的自然延伸既不妨碍一些学者作当代史中的再断代研究或当代史中的断代门类史研究，也不妨碍将研究视野上溯到近现代乃至古代，作纵深的历史研究。

二、对象世界：在交叉中强化学科特色

前文说过，“当代音乐研究”以当代的一切音乐现实为研究对象。因此其对象世界逻辑地包含了当代的音乐创作研究、音乐家研究、表演艺术研究、音乐教育及音乐出版的历史与现状研究、音乐思潮与学术研究以及不同时期社会音乐生活的研究等等，俨然是个包罗万象的世界。于是在研究对象方面与其他兄弟学科发生纵横交叉重叠便成为不可避免，尤其在音乐学研究方面，这种交叉重叠的现象特别普遍。试以音乐史研究为例：当代的古代史家不仅从古代音乐典籍和史实中获取研究资料和灵感，形成“第一度研究”，而且也把古代史研究的当代成果也纳入其研究视野，形成“第二度研究”，即对“第一度研究”的再研究；无论是前者还是后者，都与“当代音乐研究”的对象世界相重叠。在与音乐批评的相互关系中类似的交叉重叠更为突出——两者都把当代音乐创作、表演、教育、思潮、音乐学研究或社会音乐生活诸领域作为自己的研究对象，都具有对现实音乐实践近距离乃至零距离观照的亲缘性特点，因此，在“当代音乐研究”与音乐批评之间几乎没有清晰的边

界划分。

研究对象的这种交叉重叠，是否能够成为否定“当代音乐研究”作为独立分支学科存在的可能性的理由？我以为不能。学科间边界模糊、研究对象发生交叉重叠现象，非独“当代音乐研究”为然。例如，在民族音乐学与世界音乐研究之间，在音乐美学与音乐社会学之间，在音乐心理学、音乐教育学、音乐表演艺术理论之间，在古代音乐史、音乐考古学、音乐文献学、音乐图像学之间，都不同程度地存在研究对象的交叉重叠现象，但都不能成为否定它们作为独立学科存在的理由。

如此看来，问题不在交叉重叠本身，关键在于“当代音乐研究”是否能够在这种交叉重叠中找到本学科的立足点，强化自身的学科特色，确立其他学科无法取代的独立品格和特殊价值？根据我本人和其他学者从事“当代音乐研究”的多年实践，回答是肯定的：

以当代中国这一特定的历史截面为立足点，在时空坐标上与中国古代音乐史、中国近现代音乐史、西方音乐史、世界音乐研究等学科划出基本界线；

密切关注以当代音乐创作和思潮为重点、以专业音乐领域为主的一切音乐现实，在对象定位上与民族音乐学、音乐社会学、世界音乐研究等学科划出基本界线；

以历史描述和音乐评价为主要存在方式，在研究手段上与音乐美学、音乐心理学、音乐教育学、音乐治疗学、音乐考古学、音乐文献学、音乐声学等学科划出基本界线；

在确立了本学科基本界线的基础上，通过大量的研究实践，“当代音乐研究”必须而且能够逐步形成并自觉强化本学科的三大特色，即它的实践品格、史学品格和批评品格。

三、实践品格：在时空中锁定当代音乐

然而随之而来的一个问题是，“当代音乐研究”与音乐批评之间的相互交叉重叠，便成为一个剪不断理还乱的纽结。

事实上，实践品格和批评品格是两者所共有的，而史学品格只有在音乐批评关注自身的历史发展时才具有，因此是一种有条件的附加品格。音乐批评一旦具有史学品格，它就步入了别一学科的传统领地——例如，从事中国古代音乐批评史研究，便与中国古代音乐史发生交叉重叠；从事近现代音乐批评史研究，就与中国近现代音乐史研究发生交叉重叠；从事西方音乐批评史研究，就与西方音乐史研究发生交叉重叠；等等。因此，只有当它将目光投注于自身历史之外、面对更为广阔的当下音乐图景时，其三大本质属性之一——即时性特点才得到全面彰显[①]。而“当代音乐研究”的主要学科特色，是其当代性。毫无疑问，“当代性”囊括了当代所有时段的音乐现实，具有音乐批评不可能具备的历史纵深，因为“即时性”只不过是“当代性”的当下时态而已，两者对象广度相同而历史深度却大为迥异。因此，“当代性”逻辑地包含了“即时性”——正是在这一点上，两者的明确界限便显现出来。

“当代音乐研究”的实践品格，首先是由其当代性所决定的，并贯穿在它的史学品格和批评品格中。

在自然形成的现有音乐学学科布局中，中国古代音乐史、中国近现代音乐史、民族音乐学、音乐批评的研究对象均有其明确

① 我把即时性特点称之为音乐批评的本质属性之一，是从我对音乐批评学科界定的个人理解出发的。音乐批评的另两个本质属性是价值评估以及科学性与主体性的统一。

的时空规定性。中国古代音乐史研究自远古到清末的音乐历史，中国近现代音乐史研究第一次鸦片战争至中华人民共和国成立的音乐历史，民族音乐学研究近代至当下存见的民族民间音乐，而音乐批评的对象则是当下的一切音乐事象。这样，在中华人民共和国成立之后至今的这一段音乐发展历史，特别是专业音乐发展历史便从整体上遗落于音乐学的学术视野之外，在学科网络中露出一块广大的开阔地未被音乐学现有学科所覆盖。“当代音乐研究”正是在这块无人开垦的处女地上建立起自己的学术营地并开始学科的最初萌芽的，诸如贺绿汀、吕骥、李凌等前辈学者都在这块沃土上辛勤劳作，付出心血，撒下汗水，尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们播下了极可宝贵的精神良种。

我们说当代音乐是音乐学研究的一块沃土，毫无自我夸耀之意。试看：发生在 20 世纪下半叶的中国专业音乐实践，论其道路之曲折、成就之辉煌、正反经验之丰富、历史性转折之动人心魄和极具戏剧性、古今中外各种哲学与思潮碰撞之烈之深，远比先秦汉唐，近胜清末民初，各个专业的中国当代音乐家都在这场伟大的音乐人生戏剧中粉墨登场，并在其中扮演一个或多个角色。如此引人入胜的学术领域，正向当代音乐学家发出深情的呼唤。无论我们在其中选取任何一个课题，都能从中挖掘出丰富的学术矿藏，获得不同的意义和价值。

“当代音乐研究”的实践品格，体现在它与音乐实践紧密联系的双向关系中。从来路上说，研究者与作为研究对象的音乐实践处于近距离乃至零距离接触的共时共生状态，对具体历史环境中的音乐实践及其发展变化的原因和轨迹具有身临其境的亲历优势，从中提取学术命题不但因研究者的亲知、真知而较具历史感，也往往是那些音乐实践中出现的急迫、重要乃至敏感的新现

象和新问题，因而使得学术研究及其成果获得音乐实践的强力支撑。从去路上说，只要研究者的选题和成果确实来自音乐实践，那么不论其立场、观念和结论如何，都可能在不同程度上反作用于音乐实践，甚至影响音乐实践的广度、深度和发展方向。

一般说来，任何学术都是“从实践中来，到实践中去”的，即便抽象程度最高的音乐美学、时间距离最远的中国古代音乐史研究、空间距离最远的西方音乐史研究，也同样具有不可忽视的实践意义；但它们对当代中国音乐实践的影响，毕竟是间接的、隐性的，往往需要通过某种学术介质的转化过程才能实现。而像音乐社会学、音乐教育学、音乐心理学、音乐治疗学、音乐形态学等学科，强烈的实践性原本就是它们的重要品格；但也必须指出，它们对当代音乐实践的影响往往限于学科覆盖面的范围之内，因而往往是局部的。与上述诸学科相比，“当代音乐研究”的实践品格，表现在它对当代音乐发展进程的影响更为直接、更为鲜明，也更带整体性和普遍性。如此看来，“当代音乐研究”学科的存在价值，就体现在它的实践品格之中，体现在对于音乐实践的这种直接、鲜明和整体性普遍性的影响之中。

不仅如此。我国有源远流长的史教传统，即所谓“以史为鉴，可以知兴替”。“当代音乐研究”承担着“历史见证”和“历史借镜”的双重史教使命。

目前，在我国某些高等专业音乐院校和研究机构的本科、硕士和博士教学中均开设“当代音乐”课程，其目的首先在于梳理新中国音乐文化建设的曲折历程，忠实记叙这一历程中几个大的发展阶段的基本轮廓和各专业领域的中国音乐家在这50余年中辛勤创造的足迹和所取得的辉煌成果，对在当代音乐史中活动着的各色人等的功过得失、是非正误给出恰当的历史定位并将它们载入史册；给遭到不公正待遇的音乐家以公允的评价，还他以清白、以光荣、以一个当代音乐家应有的尊严，让子孙后代永远记

住他们的辛劳和业绩。从这个意义上说，“当代音乐研究”的出发点和归宿之一，就是这种“历史见证”的功能——把历史的真相还原给历史，记叙于史书，传之于后人。

同样重要的是，“当代音乐研究”有责任把新中国音乐文化建设的艰辛历程以及蕴藏于其中的丰富经验和深刻教训实事求是地揭示出来，让当代及后世的音乐家从这一历史见证中触摸到前辈们的精神世界，感受他们在特定时代氛围中的特定遭际，了解其创造的艰辛与欢乐，以及何以不能取得更大成就的深层原因；增强他们的历史意识和学术使命感，善于从历史经验和沉痛教训中吸取养料、得到启迪，提高对各种错误思潮的识别能力和抗干扰能力，培养健康心智结构和辩证思维能力，提高对普遍学理和音乐艺术的认知水平，以便于他们积极继承和发展前辈们的历史遗产，以开放胸怀和创新态度从事21世纪音乐文化建设，力争少犯或不犯类似错误，避免出现新的大曲折和大失误——这就是“当代音乐研究”所肩负的“历史借镜”功能。

就实践品格这一点而论，“当代音乐研究”与音乐批评相仿佛。恰恰因为如此，这两个兄弟学科的交叉互渗使得它们在研究实践中结下了不解之缘，所谓“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴的提出，也由此获得了学理的和方法论的支持。

四、史学品格：在批评中透见历史真实

同实践品格一样，史学品格也是“当代音乐研究”必然具备的学术品格之一。当研究者的学术目光超越个别性、零散性、共时性的当代音乐事象而投向其历时性发展并作纵向脉络梳理和整体性回顾与总结时，此类研究的史学品格便被充分凸现出来。无论是对当代音乐发展历史作整体性研究的“中国当代音乐史”，还是以音乐创作和作曲家为史述中心的“中国当代音乐创作史”，

无论是对特定音乐艺术门类进行历史梳理的门类史，还是对当代音乐学作整体研究的“中国当代音乐学史”或对其中某一分支学科进行历史研究的学科史，都使“当代音乐研究”踏入了历史研究的领地，具有典型的史学品格，成为音乐史学群落中最为年轻的一个分支。作为“中国音乐通史”的特定断代，当代史研究既不可或缺，也不可取代。

事实上，与繁荣的中国古代音乐史、西方音乐史及相对繁荣的中国近现代音乐史研究相比，当代音乐史研究十分薄弱，迄今为止成果不多，特别在当代史的再断代研究、门类史研究、学科史等方面，依然存在大量研究空白亟待学者们去填补。

具备了史学品格的“当代音乐研究”自然要遵循历史科学的一般规律和音乐艺术的特殊规律来处理它的对象，这是无须多说的。然而，由于中国当代音乐生存环境及其发展道路的独特性，决定了它把握历史和记叙方式的独特性，即通过历史记叙和音乐批评这两种主要方法的交叉运用，以求在批评中把握历史脉络、透见历史真实、揭示历史规律。

诚然，在史学研究中历来有客观主义、实证主义或曰科学主义的理论派别存在，主张对历史事实作忠实客观的记叙是史学研究的核心要义，但此类主张在研究实践中之是否能够被贯彻到底至今仍是疑问。一种能够被史学界普遍接受的治史态度是，承认并允许史家在史料选择、详略取舍、遣词用语等方面有主观成分的介入。事实上，只要写史，史家的主体性就不可能被彻底排除干净，必然深刻地影响其感性目光和评价尺度。

应该说，由于音乐艺术的特殊性，决定了关于音乐的历史写作不同于自然科学史，甚至也不同于其他门类的艺术史，史家对于音乐作品、音乐风格、音乐流派和音乐思潮的理解和阐述不可能不带有更多的主体性。设若由自律论者汉斯利克写一本欧洲音乐史，它对浪漫派音乐的记叙绝对不是我们在通行著作中所见到

的这个样子。

关于中国当代音乐的历史研究和写作，不仅同样也面临着这类普遍性的课题，它要处理的音乐事象更形复杂，更为特殊，更见敏感，也更加严峻。就此而论，不仅中国古代音乐史和西方音乐史写作无法与之相比，就连中国近现代音乐史写作也相形见绌。

何以见得？

中国当代音乐生存环境之复杂多变，尽人皆知，无须多说。生活在其中的音乐家和他们的创造活动，以及各个时段的音乐作品、理论思潮和重大事件，冤假错评者多而公正定评者少，相关人等对个中隐情三缄其口者多而敢于将历史真相大白于天下者少；当初轰轰烈烈事后冷冷清清者、当初视之如虎而今妾身未明者、当初言之凿凿白纸黑字日后藏之深宅怕见阳光者、当初奋不顾身放胆直言至今仍在灼灼闪光者，一应有之。

面对如此复杂混沌之历史众生相，当代史家将如何处置，又何以自处？这就决定了史家的主体选择——回避敏感话题、目光紧盯音乐、言其发展规律是一种选择，审时度势、择其能言可言者酌情道来也是一种选择；以“我注六经”为旨归、尽量排除史家主观因素、用忠实记叙手法梳理历史脉络还原历史真相是一种选择，以“六经注我”为旨归、史家按照唯物史观臧否人物品评历史畅论得失也是一种选择。凡此种种，只要史家忠实于“历史真实”这个基本前提，无论何种选择，论其价值并无高下之别，而其主体性介入度却有深浅不同。这种对于同一历史对象的不同把握方式，在我国音乐史学研究中不是多了而是少了；倡导不同史学取向、史学风格和史学个性的并存共荣，是多元时代的应有之义。

由于我本人既从事音乐批评，又介入当代史研究和写作，在这两个行当中都有一些成果面世，因此我的史学取向无须

回避。在充分尊重其他史学取向的前提下，我更主张“历史的批评”“批评的历史”以及两者有机结合的史学取向和写作风格。

这当然与我对“当代音乐研究”史学品格的理解有关。

我以为，“当代音乐研究”的史学品格，其理念和方法似应按照恩格斯所说，用“美学的观点和历史的观点”[①] 来揭示历史本体“较大的思想深度和意识到的历史内容”[②]。将这一论断运用于当代音乐史研究，按我理解，所谓“美学的观点”即以美的规律观照音乐，亦即美学批评的观点与方法；所谓“历史的观点”即以历史发展的自身规律来观照历史，亦即历史唯物主义的观点与方法。因此，用唯物史观研究历史并对历史现象进行美学批评，或者说在唯物史观指导下用美学批评的方法来处理当代音乐史课题、评价当代音乐现象，从中导出“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴，并使历史与批评成为“当代音乐研究”的两大方法论支柱，不仅在学理上说得通，而且在实践中也是可行的。

所谓“历史的批评”，是“对当代音乐史的批评”的省略化表述，与“当代音乐研究”的史学品格相对应。其基本含义是：当代史家在运用历史唯物论处理历史素材、梳理历史脉络的同时，并不满足于对历史现象作编年体编排和照相式罗列，还要以批评家的感性目光和美学尺度对重要的作品、人物、事件、文献等等进行艺术价值、历史价值和学术价值的评说并为其作出恰当的历史定位，指出其何以产生、何以消长、何以变化、何以发展的社会条件和历史依据，以求在批评中建构历史、透见真实。在

---

① 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷第319页，北京：人民出版社，1966年6月出版。

② 同上，第316页。

这里，史家的历史意识和批评意识处于互动状态中，共同参与当代音乐史的建构——历史意识把握历史规律，力求再现历史环境中的历史本相；批评意识把握艺术规律，力求为音乐家的创造活动给出符合美学标准的评估。

因此，当代音乐史写作不应回避史家对历史现象、历史事件、历史人物作出恰如其分的评价，对历史的批评或评述是史家不可推卸的责任。从这个意义上说，当代音乐史家同时也是一个批评家，只不过他的批评对象是整个历史过程、各种历史现象以及在其中活动着的各色人等和他们的成果，也即“历史的批评”。

五、批评品格：在现实中汲取源头活水

“当代音乐研究”的批评品格，主要体现在如下三个方面。

第一，为其“当代性”和“即时性”所决定，研究者必须时刻关注当代和当下音乐生活中发生的新事物、出现的新现象和提出的新问题，并通过音乐批评手段向社会做出公开的学术回应和恰当的美学评价，力求使自己的批评成果及其所承载的美学理想成为社会认知的一部分，进而影响当代音乐实践。自然，由于“当代音乐研究”学者在个人素质、学养以及对音乐现实整体把握和即时反应能力诸方面存在差异，其批评实践对于音乐实践的影响也有范围广窄、程度深浅之别。而优秀的当代音乐研究者势必也是出色的批评家，因为他比一般批评者具有更为深沉阔大的历史意识，从而能够从历史与美学两方面对批评对象作整体性的烛照，使他的批评作品具有深刻的洞察力，从而在音乐界获得较高的认知度和公信力。当然这只是一种学术理想，当代语境和学者个人条件均距离这个理想境界甚远。但理想的提出与理想的实现之间并非遥不可及，事实上，随着宏观语境和学者个人素养的

逐步完善，这样的批评大师在我们的后辈或后辈的后辈中出现并不令人惊奇。

第二，当代音乐研究者的学术使命，毕竟不止于现状评论。他的批评实践及其成果对于“当代音乐研究”来说，是起点而非终点；他必须以自己的批评成果为素材、为原料，在“第一次抽象”的基础上，跳出已然关注过的批评对象的狭小范围，打开视界，放出眼光，站在更广阔的背景和更宏观的高度上进行“第二次抽象”，从中提炼出具有历史价值和美学价值的命题，从事深层次的理论发掘和开拓性的学术研究。就这一点而论，批评品格是“当代音乐研究”永远保持其与当下音乐实践血肉联系的唯一通道。倘若某一学者对当下音乐现实漠不关心，满足于单纯从文献中作书斋式的研究，我敢断言十有八九难获成功。因为，他弃绝“当代音乐研究”所必备的批评品格，放弃从音乐实践和自己的批评实践的双向互动中汲取养分，就等于堵塞了这个学科赖以生存发展的源头活水。

第三，考虑到在当代各个不同历史阶段音乐艺术所处的特殊环境以及音乐艺术与意识形态、与理论思潮、与音乐批评的特殊关系，使得“当代音乐研究”及当代音乐史写作不得不带上一般音乐史所不必具有的特性，即对音乐思潮、音乐批评的历史发展及其对于中国当代音乐文化建设进程的影响必然给予特别的关注；于是就决定了“当代音乐研究”除了“历史的批评”之外，还应当是一部“批评的历史”。它的任务，是把不同历史语境中客观存在的各种批评文献所代表的音乐观念、音乐思潮和历次重大批评事件为聚焦点进行梳理，串联成一条曲折迂回、连贯发展的思想流程，以揭示其发展变异的内在轨迹；忠实记叙它们对当时音乐实践产生的影响，并对其历史作用进行辨析和评价。我以为，由于历史存在的客观性和当代音乐发展的现实和未来需要，“当代音乐研究”承载“批评的历史”这项学

术使命是不可推卸的。其实，在当代音乐史上，特别在1949年以后到90年代初这40余年中，批评与思潮对整个音乐艺术发展进程的影响远比人们已经认识到的程度大得多也深刻得多。企图把音乐从它与政治、思潮、批评的复杂关系中彻底剥离开来、将历史写作聚焦于音乐艺术自身的“自律论”主张和努力确实令人神往，可惜它严重脱离了当代音乐历史本身，因此充其量不过是善良愿望而已。即便勉强为之，写出的也是一部不真实的音乐史；当代音乐史上许多复杂难解的问题，也不可能从中获得合理的解释。

总之，“当代音乐研究”在对象与方法论层面上，坚持“历史的批评”和“批评的历史”的有机结合，就是我对这个尚在创建过程中的不成熟学科的不成熟构想。

六、当下任务：在实践中完善学科建设

迄今为止，“当代音乐研究”还只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为独立的分支学科，我们面临着一系列复杂繁难的学科建设任务。如下三项可视为当务之急：

第一，强化学科理念，倡导深度研究

虽然，近10年来在“当代音乐研究”这一方向上出现了一批研究成果，但在元理论建设上却乏善可陈。而此事关乎学科建设根本，不可不察，不可不做。建议相关学者拿出部分精力，对“当代音乐研究”的性质、对象、目的、价值、框架、方法以及与他学科的边界划分等元理论问题进行基础性研究，增进学科自觉，从而把学科建设任务置于科学性之上。在这个问题上需要指出的是，不能期望在朝夕之间就能拿出权威定论，它需要个人创见，也需要集体智慧，更需要彼此切磋和平等争鸣。唯其如此，我们对学科的认识才会渐趋丰满。

目前出现的当代音乐史成果，包括我那本《新中国音乐史》①，多采取全景式、大而全的叙述结构，虽有点面之别，但学术深度不够。尽管如此，它们对“当代音乐研究”学科建设的意义不可小觑，因此这类著作再出几本也不为多。但新近对当代音乐的研究出现了向深度拓展的可喜动向，例如明言在其《百年奏鸣》中对20世纪中国新音乐史提出了全新的分期方案，很有创意，也符合历史本身的基本特点。② 事实上，当代音乐创作史以及其中的各个门类史（如交响音乐史、歌剧音乐剧史、舞剧舞蹈音乐史、民族管弦乐史、室内乐史、声乐创作史、影视音乐史等等），音乐实践各领域的专门史（如音乐教育史、音乐出版史、音乐表演艺术史、社会音乐生活史等等），当代音乐学术史以及其中的各个分支学科史，当代音乐思潮史等等，大多是一片尚未开垦的处女地，亟待学者们对它们进行拓荒作业。

我赞同明言在《百年奏鸣》中的意见，在现阶段对当代音乐作“小而专”“窄而深”的研究是学科发展的必然要求；随着这种深度研究的拓展及其成果的不断出现，“当代音乐研究”之由一个独立研究方向最终成长为一门成熟学科也是可以预期的。

第二，完善课程教学，加强梯队建设

研究队伍建设是学科建设的一大任务。与中国古代音乐史、民族音乐学、中国近现代音乐史、西方音乐史、音乐美学、音乐教育学这些老大哥学科相比，以主要精力从事“当代音乐研究”的学者不多，队伍弱小，势单力薄。尽管我们可以采用“借鸡生蛋”之术，把从事兄弟学科现状研究的学者及其成果也拉进我们的队伍，但终非长久之计。

加强学科学术梯队建设的根本之道，还在教育。目前中央音

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，长沙：湖南美术出版社，2002年11月出版。

② 明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004年第4期。

乐学院、中国艺术研究院和南京艺术学院均开设了“当代音乐研究”的硕士和博士方向，正在培养或已经培养出一批年轻学者，还有更多莘莘学子以“虎视眈眈”之势待“破门而入”之机。这种后继有人的局面当然令人欣喜。可以预见，三五年后，我们的队伍必将更加强大，学术梯队的年龄结构和知识结构必将更趋合理，研究方向的覆盖面有望逐渐笼罩整个当代音乐。

然而随之而来的一个问题是，我们在“当代音乐研究”的课程建设、教材建设及培养目标、考查标准等方面还存在各自为政、沟通不够、随意性较强、规范化程度不高等现象。这些问题若不能得到有效解决，势必影响后继人才培养的质量。

第三，成立专业学会，促进学术交流

专业化的学术组织对于学术研究的推动作用毋庸置疑，这一点已经为国内许多兄弟学科的民间学会所证明，也是西方音乐学界学术建设的重要标志。“当代音乐研究”要解决学科建设中的上述诸多问题，有效途径之一是建立制度化的学术交流机制，成立专业学会，通过学会的组织和运行，把处于“散兵游勇”、各自为战状态的各路英雄凝聚起来，汇集于学会的大旗之下，使之具有归宿感，变“游击队”为“正规军”，以增强其从事“集团攻坚”的战斗力；充分发挥学会名正言顺的组织优势，定期举办学术活动，促进学术交流，展示研究和教学成果，掌握最新动态，奖掖优秀人才，探讨学科建设中带有普遍性的问题。

欣闻年底在星海音乐学院举办的“音乐批评学术研讨会”上，拟成立“中国音协音乐批评学会”，在极表赞同之余，根据本文对“当代音乐研究”和音乐批评相互关系存在大范围交叉重叠的理解和阐述，为了避免在专业学会方面的重复建设或留下盲点的遗憾，同时也从“当代音乐研究”学科的长远建设着想，谨向有关方面建议：在成立音乐批评学会时把“当代音乐研究”也纳入进来，将之更名为“中国当代音乐研究与批评学会”。我以

为，拟议中的这个新学会的新名称在团结相关学者方面更具包容性和开放性，同时亦有利于其活动对当代音乐文化建设发挥更大的影响力。不知此议妥否？提请有关方面斟酌和决策。

总之，“当代音乐研究”从研究方向踏上分支学科的建设征程，起步虽晚，但从当前的发展态势及其未来前景看，这一目标其实离我们并不太远。关键是要看我们在学科元理论建设及深度研究、学术梯队建设方面能否取得令人瞩目的进展。本文所论和所提出的问题倘能在某些方面促成同行们的进一步思考，也算完成了它预定的目标。

主要参考文献：

李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社，1997 年 7 月北京出版。

汪毓和著：《中国现代音乐史纲》，华文出版社，1991 年 6 月北京出版。

梁茂春著：《中国当代音乐》，北京广播学院出版社，1993 年 10 月北京出版。

居其宏著：《20 世纪中国音乐》，青岛出版社，1992 年 12 月青岛出版。

居其宏著：《新中国音乐史》，湖南美术出版社，2002 年 11 月长沙出版。

明言著：《20 世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社，2002 年 10 月北京出版。

明言著：《音乐批评学》，中央音乐学院出版社，2003 年 12 月北京出版。

冯效刚著：《音乐批评导论》，安徽文艺出版社，2002 年 7 月合肥出版。

居其宏：《新音乐史家与现代思潮研究》，《中央音乐学院学

报》2003年第1期。

冯长春：《在批评中构筑历史》，《音乐与表演》2003年第3期。

明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004年第4期。

原载《中国音乐学》2006年第1期

不敬父兄　遑尊乃祖

——论中国音乐史教学的古今贯通与厚今薄古

我国各音乐学院、艺术学院及师范院校本科音乐创作、表演、教育之专业共同课《中国音乐史》，逻辑地包含古代、近现代、当代①三个部分。笔者在中国近现代当代音乐史领域从事科研和教学有年，对中国音乐史教学古今关系的处理感触良多。作为一门课程，它是“中国音乐史”的近现代和当代部分；作为一个科研领域，它是中国音乐史学科中距今最近的断代史研究。两者的教学内容或研究对象有一个共同特点，即：上与《中国古代音乐史》相承续，下与我国当下音乐现实通血脉，均居于承前启后的重要位置，承担继往开来的学术使命。

然而，这种古代、近现代、当代的区分，原本属于历史分期的概念，却在以往的教学实践中演化成不同课程、不同教材且分开教学；而其课程设置和课时安排，在国内各院校均程度不等地存在古今割裂和厚古薄今现象。个中之前因后果，值得探讨。

两个范畴：中国音乐史研究和教学的联系与不同

首先应该明确：中国音乐史研究与中国音乐史教学（尤其是

① 本文所秉持的中国音乐史历史分期原则为：古代，上自远古下至1840年第一次鸦片战争；近现代，上自1840年下至1949年中华人民共和国成立前；当代，上自中华人民共和国成立直至当下。

音乐专业本科生的专业共同课教学）是两个不同的范畴，两者既有深刻联系又有重大区别。

在中国音乐史研究领域，并不存在所谓“厚古薄今”或“厚今薄古”问题，从事这个领域研究，特别是中国古代音乐史的学者，完全有权根据自己的专业背景、理论积累、学术擅长和研究兴趣，在中国音乐漫长发展历史中寻找并择定自己的主攻方向——或对中国古代音乐史进行全景式的宏观贯通研究，或截取某个朝代从事断代史研究，或选择某个音乐体裁从事门类史研究，或钟情于某个特定专题进行探幽发微的专题研究，或对某些已有及新见文献史料进行校勘、注疏、考索、辨证、解读和研判，只要言之有据、自成一说，或对深化中国古代音乐史研究有推进作用，便是有价值的成果，而无论其选题之孰古孰今及其与当下音乐现实关系之孰远孰近。

中国音乐史教学则不同。尤其当它作为本科音乐专业的共同课而非音乐学系本科生的专业必修课时，它的教学对象是学习作曲、演唱演奏和音乐教育的学生。要将这些学生培养成学有专长的音乐工作者，就必须为各自专业开设大量技术训练和学习课程；与之相比，音乐史论课程（中国音乐史、西方音乐史、中国传统音乐、音乐美学等）在其课程群落、课时和学分总量中所占比例原本就不大，《中国音乐史》仅是这个蛋糕中很小的一块。

在如此局促的教学时限中，作为教材编写者和授课教师，为了能让学生切实掌握那些必须掌握的知识、具备那些必须具备的素养，就不能不思考、不能不解决其中古今关系、古今比例及其分配原则诸问题。

《中国音乐史》教学中的“古今贯通”“厚古薄今”和“厚今薄古”等命题，正是在这样的现实格局下被提出来的。

至于中国音乐史研究和教学的互动关系和以研促教命题，拟在下文中再做探讨，这里姑置勿论。

古今割裂：二分法、三分法的历史成因及局限

此前，国内各院校的《中国音乐史》课程，无论就所使用的教材说，还是就具体的教学实践说，历来采用两分法，即古代史和近现代史两本教材、分开教学；自新世纪以来，当代音乐史部分才渐渐进入某些院校的课堂，尽管所占课时比例很小，但毕竟使得《中国音乐史》的教材和教学，开始出现三分法，即古代、近现代、当代各有一本教材且分开教学。

无论是两分法还是三分法，这种局面的形成，既有其学科史研究本身需要积累、成长和成熟等客观原因，也有学者个人学养不足等主观原因，但它的确在数十年的教学实践中培养了大批学者和教师，成千上万个音乐家接受过它的滋养，因此在历史上产生过积极影响，取得了显著的教学效果；而且，由不同学者撰写的中国古代音乐史、中国近现代音乐史和中国当代音乐史著作及教科书亦日见其多，也为各院校的任课教师提供了对相关教材进行更多的比较、遴选和择优而用的可能。

但它的负面影响也不可忽视——诚如黄翔鹏先生所说，中国音乐从古代到近现代和当代的发展，是一条川流不息的泱泱大河，其中虽然各各有其阶段性特点，也出现过某些曲折和回流，然而，从古到今，由远及近，却是一个华夏音乐文化因子生生不息、代代传承、万变有宗、不可割裂的生命整体。而以往中国音乐史的教材编写和实际教学，却将它的滚滚流程一分为二或一分为三，教材编写自成系统在前，课堂实践各自为教于后，终因缺乏历史观照的整一性和相互衔接的有机性，学生因无法触摸到中国音乐血脉的整体跳动而常怀瞎子摸象之憾。尽管此前各种教材编者也曾有意识地注意到这两者或三者之间发展的有机性及彼此内在衔接问题，并为此做了很多努力，但这种形式上的古今割裂

倒在其次，更重要的是，久而久之便形成了教学观念和课程设置上的固定思维，将这种古今割裂现象视为常态。

古今关系："厚古薄今"和"厚今薄古"的提出

在以往的中国音乐史教学中，这门课无论是各院校音乐专业本科生的专业共同课，还是作为音乐学本科生的专业必修课，古代部分的教学课时，较之近现代部分，总是占据压倒性优势——在大多数院校中，古代史部分约占这门课教学课时总量的3/4，近现代史部分仅占1/4，而当代部分则根本没有被列入到课程表之中；更有甚者，一部分院校的中国音乐史课程，仅有古代部分，连近现代史也付之阙如，更遑论当代部分。即便某些已经开设当代音乐史的院校，例如我所在的南京艺术学院音乐学院，在学制四改五之前，古代部分、近现代部分和当代部分的课时量之比大致也在6∶3∶1左右。

这是一种典型的厚古薄今局面。形成这种局面的原因很多，也很复杂，其中既有中国音乐的历史发展本身古长今短这个客观原因，也有学界普遍认为中国音乐史古强今弱这个主观原因，当然也与近现代以来我国学者在中国音乐史学术研究、教材建设、师资队伍等方面古代胜于近现代、近现代胜于当代这一基本事实有很大关系。

这种厚古薄今局面是历史地形成的，在当时学术研究和教学条件下也是合理的，但到了今天，我并不认为仍有将它继续维持下去的必要。

中国古代音乐源远流长、博大精深，其成就辉煌灿烂，在人类音乐史上独树一帜、彪炳千秋，这是古人留给我们的一笔极为宝贵的文化遗产，因此必须倍加珍视；不知有汉、无论魏晋、数典忘祖的败家子作风是万万要不得的。但同时也应该看到，中国

一部分文化人素有崇古、复古的传统，抱定“述而不作”宗旨，常怀“今不如昔”之憾，自己不思进取、惰于创造，躺在老祖宗创造的财富上坐吃山空，在艺术上、学术上甘当“啃老族”，这种守财奴作风，同样也是万万要不得的。20世纪初在新音乐代表人物萧友梅、赵元任、刘天华与复古派代表人物童斐、王露、郑觐文之间的争论，以及发生在20世纪80年代至今关于“20世纪中国音乐发展道路”的论辩，其实质之一，便是如何处理古今关系，是厚古薄今，还是厚今薄古？

在我看来，古人再伟大、前人再杰出，也只是昨天的光荣和前天的辉煌，而不是今天的现实和未来的梦想；古人和前人所开辟的道路，是今人出发的前进基地而不是最后终点。

我们从事中国音乐史教学，其根本宗旨是将古人、前人所创造的音乐文化财富及其历史经验教给学生，让这些21世纪中国音乐文化建设的未来承担者从中汲取养料，接过古人和前人的接力棒，在中华民族音乐文化发展史上竖起属于他们这个时代的创造性旗帜。

古今贯通：戴嘉枋课题组的可贵努力

此前，我国学者中也曾有人发现了个中的弊端，并在教材编写方面做过古今贯通的有益尝试。例如孙继南和周柱铨主编之《中国音乐通史简编》[①] 即是，刘再生之《中国音乐史简明教程》[②]（上下）同样也是。在充分肯定两者在贯通古今方面的努力和贡献的同时，也不能不指出，前者是目前我国学者中惟一冠

① 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社，1991年3月出版。

② 刘再生：《中国音乐史简明教程》（上下），上海：上海音乐学院出版社，2006年5月出版。

以“通史”之名的教科书，但其近现代当代史部分仅以大事记形式出之，其音乐史教科书体例惜未贯彻始终。后者将古代和近现代分为“乐舞时代”“歌舞伎乐时代”“民间音乐时代”和“专业音乐创作时代”4个时期记叙，从历史分期看近现代部分仅占1/4，但其实际篇幅却与古代部分平分秋色，其中厚今薄古理念较为明显；可惜，当代音乐部分则依然没有被纳入编写者的视野。

前不久，中央音乐学院戴嘉枋教授牵头承接教育部重大攻关项目，组织该院学者和国内部分同行，依靠集体力量和智慧编纂一部具有通史性质的《中国音乐史》，为编写一部贯通古今、整三为一的中国音乐史通用教科书以开创中国音乐史教材建设和教学的新格局提供了极好的机遇，学界同行们站在21世纪的时代高度来冷静审视以往教材编写和教学实践中的成就和不足，特别是将中央音乐学院及全国从事古代史、近现代史、当代史教学的专家教授集中起来，共同探讨这部通用教材的编写理念、结构设计思路以及将它投入课堂教学的种种理论与实践命题，以便为课题研究和教材编写提供参考意见和智力支持。

2010年夏，戴嘉枋教授在黑龙江省伊春市主持召开了一次研讨会，并代表编写组提出了《中国音乐史提纲》的两个结构方案：

第一方案是全书共分为32讲，古代部分16讲，近现代当代部分亦为16讲；

第二方案是全书共分为32讲，古代部分12讲，近现代和当代部分各10讲。

尽管第一方案在课时总量上古今并重，但考虑到古代部分教学内容涵盖了从远古、中古到近古，其时限长达7000年，而近现代当代也仅有1个世纪略多，教学课时安排的古今之比为1∶1，因此这一方案厚今薄古的编写与教学理念已然相当显豁；至于第

二方案，教学课时的古今之比为3∶5，编写组厚今薄古的编写和教学理念被贯彻得更为决绝而彻底。

大概是考虑到以往的教学惯例和古代史同行的心理承受能力，或许还有古代部分被压缩到12讲在教材结构上变动太大难题不少、需要深入研究仔细推敲等缘故，因此编写组提交给讨论的结构设计只有相对温和的第一方案而无较为激进的第二方案。

我认为，无论编写组提出的第一方案或第二方案，均属有胆有识之举，是中国音乐史教学界同行实现古今贯通、落实厚今薄古理念的一个重要突破。

厚今薄古：当代音乐文化建设的急迫需要

由此我认为，必须以与我国当代音乐文化关系的远近以及对未来音乐艺术繁荣发展影响力和作用力的大小来作为裁量中国音乐史教材内容详略、教学课时比重的主要依据。这便是我在中国音乐史教材编写和教学实践中力主“厚今薄古”理念的初衷。而将这个理念落实到教材编写和课时安排中，必然导致的下列结果——距今越远，则教材中对之记叙越略，教学中所占课时越少；距今渐近，则教材对之记叙渐详，教学中所占课时渐多。

从这个角度看问题，远古先民的音乐创造，是离我们太远太远的老祖宗；中古先民的音乐创造，是当下音乐艺术的曾祖父；近古先民的音乐创造，是当下音乐艺术的祖父；近现代当代前辈的音乐创造，则是当下音乐艺术的父兄。

在当下的中国音乐文化建设中，学习中国古代音乐史犹如翻家谱，始能知道自己姓甚名谁、家族演进渊源和华夏音乐文化因子的传承发展轨迹。对此，教材编写的整体思路应由略而渐详，课时安排应由少而渐多，在古代音乐文化中精选那些最具华夏文明特质、堪称经典的乐人、乐曲、乐事、乐论、乐种、乐器等教

给学生。

真正与当下音乐现实发生直接而紧密的关联并对后者产生深刻影响和巨大作用力的则是中国近现代当代音乐史及其所记叙的音乐事象，至今它依然活生生地鸣响于我们身边的音乐世界里，它们的创造者有许多就是我们尊敬的长辈或老师的老师，其创作、表演、理论和教学成果，与当代音乐艺术有着最亲近、最直接的血缘关系，况且，中国近现代当代音乐史上两次中西音乐文化的大碰撞、大交流引起的前所未有之大变局和大融合，其间丰富而深刻的历史经验仍是今天的现实存在，并给当代人以无穷滋养、启迪和警示。因此，其教材编写述之最详、课时总量安排最多实乃情理中事。惟其如此，才能通过我们的教科书和课堂教学将这些波澜壮阔、无限生动的历史内容切实传授给学生，进而通过这些年轻学子日后的音乐创造实践去影响、推进中国音乐的未来发展。

当代音乐学子若对其父兄的创造成果茫然不知或只知其然不知其所以然，一旦有人对此发出“不敬父兄，逴尊乃祖”的诘问，作为教材编写者和授课教师的我们当何言以对？

贯彻厚今薄古理念的特殊困难及其解决途径

要在中国音乐史教学中实现古今贯通、厚今薄古理念，在教材编写、师资培训、教学方法等方面仍有诸多特殊困难横亘在我们面前。

1. 教材编写

我对中国古代音乐史了解不多，亦从未从事过这门课程的教学，但曾听到过关于《中国音乐史》是“哑巴音乐史”的讥评，且也了解大部分学生对教材和教学中某些过分仰仗死记硬背或学

无所用的内容感到枯燥厌倦的反应。这固然与任课教师的教学水平有关，但教材本身所存在的问题也难于否认。我亦深知要将长达数千年的古代史加以浓缩，将在数十年教学实践中已成定势的编写思路和课程设置惯性彻底打破重新洗牌，必有大量复杂繁难的学术命题横亘其间，需要诸多学者进行艰苦卓绝的专门研究和综合考量，方有扫平障碍、统筹解决之望，绝非如我等这样的门外汉笼而统之提出一个口号就会出现奇迹。

然以我陋见，中国古代音乐的辉煌灿烂，经过几代学者的潜心研究，已被固化在他们的诸多著作和教科书中，而且对其中最具华夏音乐文化光辉的主要音乐事象以及它们的历史演进脉络，各家的记载与评价大体一致，这就为当代学者根据这些音乐事象对于当代音乐文化建设仍具继承发展意义的部分进行删繁就简、从中取精用宏提供了可能。

戴嘉枋《中国音乐史》课题组的教材编写实践，便为这一难题提供了最初的解决方案和探索成果。当代学者在这本教材的基础上，再经过一个时期教学实践检验，对其中古今关系把握、详略处理分寸及其利弊得失，师生对其教学效果的评价渐趋清晰，到了那时，或由戴嘉枋课题组对本教材进行调整修订，或由其他学者另行编写新的中国音乐通史教材，都是切实可行的思路和做法；如此经过几代学者的努力，终有一日，在古今关系上既能体现厚今薄古理念，又在详略轻重处理上较为得体并被各院校师生共同认可的教科书必会出现。

在益发重视人类非物质文化遗产对于当代音乐文化建设之重大意义和价值的当下，我甚至认为，厚今薄古理念还有必要推广并落实到各院校所有关于中国音乐史论专业共同课的教学中——例如在中国传统音乐课程系列中，当以依然存活于各民族各地区、对当代专业音乐艺术各领域和群众音乐生活影响至深至巨的鲜活民族民间音乐为主，戏曲音乐史、文人音乐次之，古代乐论

及宗教音乐又次之；对于远古音乐起源、传说和史有确载、久已失传、于今无考之宫廷雅乐，或纯属数理计算之理论律学以及古代音乐机构、音乐考古等内容，原本就属于音乐学专业本科生、中国音乐史论方向硕士生进一步深造或从事专题研究时需要掌握的知识和技能，在非史论专业本科生的通史教材中完全可以略而不讲。

2. 师资培训

此前各院校的中国音乐史教学，古代史、近现代史和当代史各为一门课程，且使用不同教材由不同教师讲授。21 世纪以来，在某些院校中，近现代当代音乐史虽已被整合为一门课程且由同一位教师讲授，但教材却是两本；而古代史和近现代当代史之间的代沟壁垒，则依然未被打破。

这种状况是由历史原因造成的，非一人、一时之过也。前已说过，以往的中国音乐史研究和教学，古今割裂、古强今弱的特点十分显豁。这也在教师知识结构方面反映出来，于是便形成了这样的现实：在现有学者和教师队伍中，专攻古代史研究和教学者众，专攻近现代当代音乐史者少，兼攻通史研究和教学者少之又少，融会两者、贯通古今者几近于无。只要看一看中国音乐史学会历届年会参会老中青代表的主攻方向就会知道，上述古强今弱、古今割裂的倾向已经严重到了何等程度。

困难的问题在于，从事古代史和近现代当代史教学，虽然同属中国音乐史范畴，也同样需要经过系统的史学训练，但其教师却有不同的知识背景、技术技能和学术积累。要将两者真正打通，确非一朝一夕之功所能轻易达成。

为此，谨提出如下建议：

其一，从各院校任课教师的现实条件出发，以戴嘉枋课题组编写的《中国音乐史》为通用教材，由两个专业教师分别讲授古

代史和近现代当代史；但两位教师须在实际教学前就教学大纲、教学重点和课时安排等问题充分沟通、求得共识，形成统一的教案，以切实防止各行其是和变相古今割裂的情况发生。

其二，与此同时，由戴嘉枋课题组利用寒暑假对各院校中国音乐史任课教师进行分期分批的专业培训。除了对教科书编写理念、结构框架、详略安排、教学重点做深度阐释以释疑解惑之外，重点是对教师进行增强补弱的培训——善攻古代史者以提高近现代当代史的学术素养和教学技能为主，善攻近现代当代史者以提高古代史的学术素养和教学技能为主；并由课题组专家举行针对性强的示范教学。如此经过三五年的专业培训和课堂教学的锻炼，一批符合古今皆通标准的学者和教师自会成长并渐渐成熟起来。

其三，戴嘉枋课题组或中国音乐史学会适时召开由各院校任课教师和相关专家学者参加的全国性“中国音乐史教学研讨会”，就教材编写和教学实践中的成效、经验、问题和解决办法进行集思广益的专题研讨；也可不定期邀集部分院校的专家学者和任课教师到某一院校举行小型“中国音乐史教学现场会”，做有针对性的案例分析和教学指导。

当然，上述三点建议绝非是解决中国音乐史教学中古今贯通一切难题的灵丹妙药，故此我对业内同行之提出更为切实可行的见解和措施充满期待；而我则确实坚信，只要我们认定前进目标，依靠群体智慧，便没有跨不过去的障碍和破解不了的难题。

3. 以研促教

无论是中国音乐史研究还是各院校专业共同课教学，理应以音乐艺术的历史发展、各个时期作曲家（无论他来自宫廷、宗教寺庙、文人骚客、勾栏瓦肆、民间艺人或后世之专业作曲家）的音乐创作及其作品、音乐风格演变为历史记叙、教材编写和课堂

教学的重点。

这在近现代当代音乐史教学中当无问题，但对古代音乐史研究和教学来说却是一道不易破解的难题。诚如黄翔鹏和冯文慈两位前辈所说：由于古代音乐作品“无声无乐无谱、有器（有声或无声）无乐无谱或有乐无谱”①，因此是一种“无形无质之物”和“难以追寻的时间艺术”②，终致古代音乐史中有关音乐作品的记叙，绝大多数均仅限于文字记载而无实际音响；纵使其中少数或有乐谱留存或有新的古谱发现，但古谱真伪的辨证、古谱今译的正误和古谱今演的音响可靠性仍是横亘在我们面前的三道难关。

这种状况给古代音乐史教学带来了巨大困难——学生因无实际音声佐证而只通过文献史料记叙或古人文学描绘、依靠想象来“揣度”古代音乐，其尴尬枯燥之状不言而喻，所谓“哑巴音乐史”的讥评便是这样产生的。

为改变这种状况，古代史研究界早在80年代初就提出了一种“逆向考察”方法，前述黄翔鹏和冯文慈先生两文便是倡导此种方法的代表作。其共同立论是：若干古代音乐瑰宝即潜藏于留存至今的丰富传统音乐之中；当代学者对此做由今及古的“逆向考察”，每每会在古曲钩沉和曲调考证方面有惊喜发现——两文均以我国音乐学者的诸多研究成果为例，证明这种由流溯源、在今乐中追寻古乐踪迹方法的切实可行和卓有成效。

近年来，项阳研究员在接通古今（古代音乐与存见传统音乐）方面做了许多有益探索和深度研究，在此基础上进一步提出9个“接通”的理念，即：当下与历史接通、传统与现代接通、

---

① 冯文慈：《中国古代音乐史研究中的逆向考察》，《音乐研究》1986年第1期。

② 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期。

文献与活态接通、宫廷与地方接通、官方与民间接通、中原与边地接通、中国与周边接通、宗教与世俗接通、个案与整体接通；其整体理念非但与“逆向考察”暗合，且突破时间维度，在空间维度上也大为拓展，令当代学者的研究具有整一性和立体性的特质：

对于中国传统音乐文化的研讨，亦应在把握中国地方社会丰富性内涵整体的基础上将音乐史学科与传统音乐学科接通，这是研究音乐文化传统应有的认知。当具备了这样的理念并不断调整自己的知识结构后走向历史现场，在活态的仪式和多种用乐形式中去把握传统，这就是共时与历时相结合的意义；从功能性用乐中去体味音声形式何以能够在与礼俗仪式相须过程中延续；在区域社会中体味“历史”“国家”的深刻内涵；在整合各地音声形态中分析音乐本体中心特征的相通、相同、相异的变化，把握中国传统音乐文化整体一致性下的区域丰富性，我们的研究方能趋于立体。[1]

当然，上述“逆向考察”和“古今接通”，与本文所论之“古今割裂”“古今贯通”诚非属于同一个论域的命题——前者针对的是研究领域，意在打破学科壁垒；而后者只适用于教学领域，意在打破课程和教学壁垒。然前者对古代音乐史教材编写和课堂教学来说，则在观念和方法论上极具以研促教之重要价值——这类研究及其成果，为古代音乐史教材编写和课堂教学实践源源不断地提供活体音响验证的源头活水；只要编写者和教师密切关注类似研究，并将其中得到学界多数同行共同认可的成果适时编入教科书、投入课堂教学，非但“哑巴音乐史”的窘况可望得到相当程度的改变，也不仅仅因为学生在课堂上听到活生生的音响进而间接触摸到古人音乐创作的血脉和心跳，不再仅靠死记

① 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011年第1期。

硬背古代文献揣摩古乐形态而对学习古代史感到兴味索然，更重要的是，通过这样的教学，能够让学生切实掌握中国音乐之形态和神韵由古及今发展演变的脉络及其基本规律，久而久之，这种接通古今的跨学科跨时空研究观念和“逆向考察”方法必将对学生产生潜移默化的影响，并在他们日后的音乐生涯中渐渐化为自己的创造技能，在中国音乐文化的未来建设中发挥更大的效用。

古人云：“以史为鉴，可以知兴替”。作为各院校专业共同课的中国音乐史教学，不仅让学生掌握这门课程的重要知识点，更要从大量鲜活的音乐作品中体味到先辈们、父兄们音乐创造的古今兴替与传承脉络，将延绵不绝流淌在这些音乐作品中的华夏音乐因子化为自己的血肉，从极为丰富而深刻的正反历史经验中汲取养料并积淀为文化身份的自觉认同，将自己锻造成一个历史意识、时代意识和创造意识兼具的优秀音乐家。

这不仅是这门中国音乐史课程总的教学目的和要求，也是作者写作本文的初衷。

作者附言

本文在写作过程中，曾得到中国艺术研究院音乐研究所项阳研究员、中央音乐学院吕钰秀教授给予相关史料和文献的热情帮助，谨此特表谢忱！

原载《音乐探索》2011 年第 2 期

中国当代音乐史的历史分期及其依据

在目前国家颁布的学科目录中，音乐与舞蹈学属一级学科，音乐学属二级学科，中国音乐史属三级学科，中国近现代当代音乐史则属于这个三级学科项下的断代史研究；而中国当代音乐史，则是这个断代史的再断代。

无论就其研究对象的范围或是其学科自身的发展历史而言，中国当代音乐史都是一个起步不久的新兴学科。学科元理论建设的缺乏、学者队伍的弱小、学术成果的不够坚挺，都在不同程度地影响着本学科的健康发展。因而，音乐学界一些同行对本学科相关理论与实践发出种种质疑，非但很难避免，也在情理之中。

为此，本文拟就中国当代音乐史研究的历史分期及其依据发表几点不成熟看法，以供业内专家和广大读者批评指正。

中国音乐史之古代与近现代当代的分期及其依据

以中国社会发展史中的1840年第一次鸦片战争为界，将此前直到远古的中国音乐发展历史，确定为中国古代音乐史；1840年之后至今的中国音乐发展历史，确定为中国近现代当代音乐史。

之所以要以1840年第一次鸦片战争作为分期的临界点，乃是因为，西方殖民主义的坚船利炮及其异质文化的大规模闯入，改变了中国超稳定的社会政治经济结构和传统文化的生存状态，

由此引发了中西音乐文化交流史上的第一次大碰撞与大融合，并推动我国音乐由传统型向现代型的战略转轨。

在中国近现代当代音乐史内部，又可在中观层面上分为近代、现代、当代这三个不同的历史断代。

中国近代音乐史：从1840年到1949年新中国成立之前。

中国现代音乐史：从1949年新中国成立到1976年。

中国当代音乐史：从1977年直至当下现实。

近代史与现代史的历史分野是1949年中华人民共和国的成立，其主要依据是：新中国的成立，既是我国近现代历史上结束长期战争状态走入和平建设时期的重要标志，也是我国主流音乐文化中心由农村转向城市、由战时文工团体制转向建设正规化和专业化剧场艺术体制的重要标志。

现代史与当代史的历史分野是1976年“四人帮”倒台和“文革”结束，其主要依据是十一届三中全会制定对内改革、对外开放国策，西方发达国家现代科学技术和文学艺术大量涌入中国，在全国范围内引发中西音乐文化交流史上的第二次大碰撞与大融合。

汪毓和主编之《中国现代音乐史纲》（1949—1986）[①]、梁茂春著《中国当代音乐》（1949—1989）[②]、汪毓和编著之《中国近现代音乐史》[③]、汪毓和《中国近现代音乐史》（近代部分）[④]，基本上都采用这个或类似的分期原则和记写体例。

---

① 汪毓和主编：《中国现代音乐史纲》（1949—1986），北京：华文出版社，1991年6月第1版。

② 梁茂春：《中国当代音乐》（1949—1989），北京：北京广播学院出版社，1993年10月第1版。

③ 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》，北京：人民音乐出版社，1994年10月第2版。

④ 汪毓和：《中国近现代音乐史》（近代部分），北京：高等教育出版社，2005年6月第1版。

学界对近现代当代音乐史历史分期的不同看法

在宏观分期方面，中国音乐史学界对以1840年第一次鸦片战争作为古代史与近代史的历史分野没有太大分歧。

在中观分期方面，学界一些同行认为，音乐史的分期，理应按照音乐风格的嬗变和更替来划分，例如西方音乐史之按照古典主义、浪漫主义和现代主义分期便是如此；而中国近现代当代音乐史的分期原则，实际上是按照政治发展阶段来分期的，因此殊不可取。

从整体上说，我不赞同这个看法。

从1840年至今的百余年间，在中国历史上虽是短暂的一瞬，但其战乱之频仍，政治经济变革之剧烈，文化领域中的政治运动和政治批判之连绵不断，音乐家及其创造活动所处宏观语境之严峻动荡，在中国音乐史、苏联音乐史乃至西方音乐史上都是极为罕见的。

这样的宏观语境，是在特定条件下客观形成的和历史给定的，中国近现代当代音乐文化建设历程及其历史研究和历史书写，史家既无法选择，也无从避免。

例如，被毛泽东称之为“流血的政治”的战争，从两次鸦片战争到中日甲午战争，再到抗日战争，都是帝国主义列强悍然发动、强加在中国人民头上的侵华战争，中华民族除了奋起迎敌之外，别无其他选择。当然，还有一些战争如北伐战争、军阀混战、第一次国内革命战争、解放战争、朝鲜战争等等，虽然其起因、性质、结局各不相同，但却全面而深刻地影响了当时及后来音乐艺术的发展，并从根本上决定着它的地位、功能、艺术面貌和风格。

再如，被毛泽东称之为“不流血的战争”的政治、阶级斗争

和政治运动，在新中国的历史上则是一道常见的、大煞风景的风景。无论音乐家主观上是喜欢还是反感，也无论音乐家事实上是主动或被动地投身其中，但几乎无一例外地被这些蜂拥而来、呼啸而去的阶级斗争和政治运动大潮裹挟而来、裹挟而去，并在他们的音乐作品、音乐文论、音乐实践中和当代音乐史上刻下难以磨灭的印记。

因此，一部中国近现代当代音乐史，在许多历史阶段是政治决定音乐的历史，是用音乐为政治服务的历史。与政治、与阶级斗争、与政治运动勾连太紧，便成了这一时期之音乐艺术和这门学科之最大的先天性不足，从而深刻影响了本学科的健康发展。

又因此，虽然音乐艺术的自由发展和音乐史家的独立精神是多么令人神往，但我们不能不承认，中国音乐家的百年创造、音乐史家的历史研究和历史书写，正是在这一宏观语境中进行的，其中所受到的思想禁锢和技术制约，非亲身经历者绝难想象。因此，企图用另外一套标准（哪怕它是最理想的标准）来衡量中国音乐家的百年创造和本学科的成长史，无异乎拔着自己的头发就想离开地球，显得非常幼稚可笑。

故此，曾有学界同行竭力主张，中国近现代音乐史的研究和著述实践，理应仿照西方音乐史的研究和写作理念，对音乐艺术和音乐思潮进行历史的纵向的考察，理应以音乐艺术和音乐思潮自身的特点和规律为依据、按照音乐风格的变化轨迹或音乐思潮的发展脉络进行历史分期；并对本学科与政治话语之过分贴近，颇有不屑之意。

当然，按照音乐风格发展变化的轨迹进行历史分期，这是西方音乐史写作的惯例。作为从事中国近现代当代音乐史研究的学者，我也非常希望能够沿用这样的分期法写作。但历史研究和写作必须忠实于历史对象的真实面貌，必须将历史对象置于它赖以生存发展的具体历史环境之中，按照它的本来面貌进行历史描

述，这是史学研究的基本原则。因此，任何一种历史分期方法都不是放之四海而皆准的，“风格分期法”符合西方音乐史的实际，但套用到中国近现代当代音乐史的研究和写作中来，显然是张冠李戴。征诸中国近现代当代音乐的全部历史，它的一个重要特点是与民族解放战争和人民解放战争（流血的政治）、阶级斗争和政治运动（不流血的战争）之间密不可分的联系，并长期受制于政治因素，这是一个基本的事实，这就是历史的本真状态，谁也无法否认。实际上，从 20 世纪 20 年代到 80 年代初这 60 余年间，我国专业音乐的历史从未发生过任何有整体意义的风格转型；而 20 世纪中国专业音乐仅有的两次大规模的风格转型（即 19 世纪末、20 世纪初以学堂乐歌为标志的新音乐以及 20 世纪 80 年代初“新潮音乐”的崛起）无一不是得益于政治因素的有力推动。针对这样的历史对象，采用政治分期法应是合理的，甚至是唯一可能的选择。若想把这些政治因素统统排除在外，按照音乐风格演进来为中国近现代当代音乐史分期，当然是一个极其良好的愿望，然而，要末这样的分期粗疏得近乎没有分期，难以反映出音乐艺术在不同历史阶段的不同任务和不同特点，要末就像拔着头发想离开地球那样不可能。

现在看来，我国史学界这场关于历史分期及其依据的讨论不仅关乎史学方法论，而且也折射出双方在历史观上的重要差异。一些音乐学家，大概有感于政治因素过分干扰音乐发展的沉痛教训，因此滋生出对于政治和政治因素的厌倦情绪，这是可以理解的。但史学研究是一项科学事业，不能用史学家自己的主观理念去解读历史，不能用自己的理想史学模式来随意剪裁历史。企图把 20 世纪中国专业音乐的发展塞进音乐艺术自身的狭小天地里，离开它的政治、经济、历史和文化的宏观语境，割断它与外部世界的血脉联系，离开制约它、决定它的强大政治因素的影响，对它进行孤立的、纯然自律的、完满自足的记叙，便不可能描绘出

一幅真实可信的历史图景，音乐史上许多至关重要的问题便不可能得到合理的解释和可信的结论。例如，谁能解释，若无党的十一届三中全会所确定的改革开放路线和伟大的思想解放运动，从音乐艺术的自律性发展就必然导致流行音乐和“新潮音乐”这种整体性的歌风转变和乐风转型？谁能解释，若无1989年春夏之交那个政治事件和实用本本主义思潮的强势回流，中国乐坛的整体音乐风格怎么会忽然趋于保守、音乐思潮怎么会整体走向僵化？谁又能解释，若没有邓小平的“南巡讲话”，中国乐坛上批判“资产阶级自由化思潮”的疾风暴雨怎么会自动收敛其咄咄逼人的锋芒，实用本本主义思潮怎么会由集团式战略进攻态势转为战略防守？如此等等。除非有意掩饰或回避真实的历史图景，否则，这些问题是任何严肃的音乐史家都不能够，也不应该回避的。

当然，必须指出的是，政治分期法对音乐史研究和写作不具普遍适用的意义，它只是用以记叙20世纪中国音乐史这一特殊音乐文化现象和特殊历史过程的特殊方法；同时，使用这一方法并不必然意味着忽视对于音乐艺术自身发展规律、音乐风格、观念、语言、技法及其演变轨迹的本体论研究，而是将这种音乐本体研究置于更为宏阔的社会文化背景里，在音乐艺术内外部关系的整体互动中探知其发展演变的奥秘并给予历史的和逻辑的说明。一旦音乐历史本身与其赖以生存发展的社会文化背景建立起健康正常的互动关系并在这种关系中实现了自身的合乎规律的发展，呈现出鲜明可感的风格演进与超越的阶段性，那么，仅仅适用于20世纪中国新音乐史的政治分期法被风格分期法所代替便成为历史的必然。这就是历史的辩证法。我们热切期待在21世纪中国音乐的未来发展中，以及在对它的未来的史学研究和写作中，这一历史辩证法能够取得彻底的胜利。

因此，若能充分体悟到本学科的上述特殊性，就可以知道，

百余年来中国音乐家的创造之路竟是多么艰辛！从事中国近现代当代音乐史研究竟是多么不易！

当然，即便处在这样的宏观语境之下，不同的音乐家对于自己的音乐创造使命，不同的音乐史家对于自己的历史研究和历史书写使命，有着不同的态度和表现——欢呼雀跃、曲意逢迎、推波助澜、积极配合、消极应付、退避三舍等等，应有尽有，都是一种态度；“螺丝壳里做道场”，在限制中求自由，据理力争、合法抗辩，在极为有限的自由中求创造，在创造的实践中局部突破限制，以推动宏观语境的逐步改善，则又是另一种态度。

唯有后一种态度，才是当代音乐史家所应走的正道。

对当代人修当代音乐史的释疑

还有一些同行认为，历史研究，需要在研究者和对象之间有较长的时间距离，如此方能保持研究和写作的客观性，避免因研究者身处其中而丧失了冷静、科学的学术立场，难以揭示其中的历史真谛。所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，所指即此。据此，他们对当代人写当代音乐史，持基本否定的立场。

不能说，这一立论毫无道理。一个不可否认的事实是，在中国二十四史中，其中绝大部分都是本朝人写前朝史。

而我坚持认为，将当代部分作为中国音乐史的一个独立断代进行研究和记写，不仅完全必要，而且在中外史学研究中，有大量先例可循。其依据有如下几条：

当代人修当代史，本身就是中国史学研究的一个优秀传统。

司马迁的《史记》，略于先秦，详于秦汉，所述秦商鞅变法至汉武帝晚年的历史，约占全书篇幅的五分之三左右。对史家司马迁而言，其主要篇幅乃是典型的当代人修当代史。

而孔子编纂的《春秋》，记载了上自公元前 722 年（鲁隐公

元年)，下至前481年（鲁哀公十四年)，合计242年的鲁国历史，其中包含了不少当代的内容。孔子73岁辞世，到71岁时方停止写《春秋》。

在西方学者的研究成果中，关于当代史研究的著作也并不罕见。

美国哥伦比亚广播公司驻外记者威廉·夏伊勒的《第三帝国的兴亡》[①]，全面记叙了德国纳粹党和希特勒领导的第三帝国从发迹、兴盛走向最后覆灭的历史过程，是典型的当代人修当代史。

美国学者博里斯·施瓦茨的《苏俄音乐与音乐生活》(1917—1970)[②]（上下册)，同样也是关于苏联音乐的近现代当代音乐史研究著作。

其他如美国学者费正清、麦克法垮尔二人所著之《剑桥中华人民共和国史》[③]，亦属当代人修当代史。

在我国当代音乐史学者的研究成果中，亦不乏其例。

1985年，在中共中央书记处的直接领导下，成立了《当代中国》丛书总编辑部，开始了共和国历史上第一次超大规模的当代人写当代史的战略性科研工程，全国各地近万名学者参与了这套大型系列丛书的编写。由时任中国音协主席李焕之主编、数十名音乐学家参与编修的《当代中国音乐》[④]，便是这套《当代中国》系列丛书中的一卷。

此外，梁茂春著《中国当代音乐》、我本人的《共和国音乐

---

① 〔美〕威廉·夏伊勒:《第三帝国的兴亡》，董乐山、郑开椿、李天爵译，董乐山校，世界知识出版社，2005年5月第2版。

② 〔美〕博里斯·施瓦茨:《苏俄音乐与音乐生活》(1917—1970)，北京：人民音乐出版社，1981年2月出版。

③ 〔美〕费正清、麦克法垮尔:《剑桥中华人民共和国史》，北京：中国社会科学出版社，1998年7月出版。

④ 李焕之主编:《当代中国音乐》，北京：当代中国出版社，1997年出版。

史》[1] 等等，其中对当代音乐史多有记写和论及。

在我看来，对于音乐史学研究而言，当代人修当代音乐史，具有如下特殊优势：

其一，身临其境的现场感。“当代音乐史”所记写的，是当代音乐家亲身参与的音乐创造历程。因此，身临其境的现场感，一幅又一幅活生生的音乐创造画面，作曲家的掩卷沉思和挥笔疾书，新作品首演时的鲜活音响、舞台情境和观众的即时反应，学术会议的不同主题和特定氛围、发言者的神态语气和彼此辩驳的热烈场景、会上会下及会时会后学界的不同评论等等，都是史家所亲历、所目睹、所亲闻，所获得的亲身体验和历史质感，常常能够激起史家的史学灵感和写作激情。就这一点而言，当代人修当代史，较之当代人修前代史或古代史有着不可比拟的特殊优势。

其二，史料的无限丰富性。由于当代史家修当代音乐史，史家的研究对象是发生在我们身边的种种音乐事象，因此，音响、乐谱、图像、人事物以及各种文字史料，就在史家的身边或手头，对有意者而言几乎俯拾皆是，其藏量之丰、搜集之便，亦远非当代人修前代史或古代史所堪比。

其三，极为珍贵的口述史。因为许多当事人依然健在，他们对当代音乐史上若干史实的口述和回忆，同样是具有丰富历史质感的史料，并与个人所收藏的音响、图像和其他实物资料一起，共同构成一个庞大、丰满的史料系统，可与文字史彼此补充、互为鉴证。这一特殊优势，同样为当代人修前代史或古代史所远远不及。

其四，生生不息的对象群。当代史研究是一个只有上限、没有下限的研究领域，昨天之于今天，此一刻之于下一刻，就是历

① 居其宏：《共和国音乐史》，北京：中央音乐学院出版社，2010 年 4 月出版。

史；其对象群生生不息，以至无穷，其不可预知的魅力和神秘感，总是深深牵引着史家密切关注的目光，并时刻警示研究者，稍一懈怠，便有可能成为当代音乐史研究的落伍者。

综上所论，从事当代音乐史研究，具有毋庸置疑的当下价值和未来意义。

从时间链条上看，当代是连接近现代和未来的桥梁。

从事当代史研究，非但为我们所处的当下音乐发展修史，为当代音乐家树碑立传，记录他们的创造成果和业绩，总结其中的经验教训，为我国专业音乐艺术的未来发展和更大辉煌提供历史借镜；而且，当代学者的研究成果更为后世学者进一步的后续研究提供了丰富的史料积累和思想遗产，并理所当然地成为他们的研究对象。

因此，当代人修当代史，非自今日始，古今中外，尽皆有之；而且也并不是注定非要陷入主观盲目性不可。问题的关键还是要看史家的历史观和方法论之是否科学，而同史家与其研究对象的时间距离远近并无直接关联。

原载《当代音乐》2015 年第 1 期

论音乐作品评价体系的当代建构

在音乐审美实践和社会音乐生活中，音乐评论家一身而兼双重角色——他既是音乐作品的阐释者，又是音乐作品的接受者；因此，音乐评论家、音乐评论，特别是音乐作品评论是连接作曲家及其作品与音乐艺术接受者——广大听众的桥梁。

从事音乐作品评论，建构一个科学的音乐作品审美评价体系至关重要。然而，鉴于音乐作品题材、样式、风格、语言、技法的极端复杂性，更兼评论家自身历史观、艺术观、音乐观的多元性和文化身份的差异性，使得建构一个为各国、各时代所有音乐评论家一致认可并由衷遵行的音乐作品评价体系的种种努力，最终成为不可能。

有鉴于此，本文的任务，是从我国音乐创作和作品评论的历史与现实出发，顺应当下中国文化大发展大繁荣的战略需要，运用马克思主义文艺观来观察和梳理古今中外与音乐作品评价体系相关的理论与实践，从建构具有国际视野、时代气象和中国特色的音乐作品评价体系的长期探索中，努力寻求某些可供参考的理论资源和创新思路。

音乐审美评价体系的历史嬗变

既然不同国别、不同民族、不同时代都有各自独特的审美观念和价值取向，故此音乐作品的评价标准是一个不断发展着的历史概念，其内涵和表述历经历史变迁而各不相同，无论中外古

今，概莫能外。

尽管如此，其中仍有一些共同规律可循。

一、音乐作品审美品格及其接受者的多层次性

承认并尊重音乐作品审美品格及其接受者的多层次性，是研究和建构音乐作品评价体系的重要前提。

在我国古代文献中，对音乐作品审美品格的多层次性多有论及。仅举二例。

宋玉《对楚王问》：

客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，国中属而和者不过数十人；“引商刻羽，杂以流徵”，国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高者，其和弥寡。

另据《列子·汤问》：相传伯牙善鼓琴，钟子期善听音。伯牙所念，子期必得之。伯牙鼓琴而志在高山，钟子期曰：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若泰山。”少选之间而志在流水，钟子期又曰：“善哉乎鼓琴，洋洋乎若江河。”后钟子期死，伯牙破琴绝弦，终生不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》在谈到普及和提高的辩证关系时，同样注意到文艺作品审美品格及其接受者的多层次性问题，他指出：

普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民群众所迅速接受。高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。

上引三个文献，至少说明以下两个共通的道理：

其一，音乐作品的审美品格是分层次的，雅有雅趣，俗有俗趣，各具其美，故不可简单以同一标准衡量其高下优劣；

其二，音乐作品的接受者及其审美情趣是多样性的，人耳人殊，各美其美，故不可简单以听众多寡作为评价音乐作品的唯一

标尺。

二、中国共产党关于艺术作品评价体系的历史变迁

以毛泽东为首的中国共产党人，在运用马克思主义文艺观指导我国革命文艺理论与实践的过程中，根据不同历史阶段的时代语境和文艺发展实际，曾经提出过一系列艺术作品的评价标准，并以下列三种最具代表性：

1. 政治标准与艺术标准

“政治标准第一，艺术标准第二”这个著名的文艺作品评价标准，为毛泽东 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》中所提出，要求文艺作品应当实现“革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一”，并在 20 世纪 40—60 年代成为我国文艺评论的主导性话语，对当时我国文艺创作和评论产生了巨大而深远的影响。

不过，这种影响并非总是积极的。特别是随着我国政治经济社会文化生活中“左”倾思潮的日益膨胀，“政治标准”中的“左”倾色彩和阶级斗争思维愈益浓厚，对“艺术标准”的忽视和无视也越发严重。毛泽东本人 1962 年发动对长篇小说《刘志丹》的批判，断言“利用小说反党，这是一大发明”，便是明证。对电影《武训传》、长篇小说《保卫延安》、马思聪演出曲目以及“封资修”音乐的批判等等，莫不如是。及至发展到“文革”中，文艺评价标准遂从“政治标准第一”发展到“政治标准唯一”，对我国文艺创作和评论造成严重戕害。

2. 革命化、民族化、群众化

音乐舞蹈界关于“三化”的讨论，发生在 1963 年 8 月至 1966 年 2 月间，开始于“两个批示”之前而结束于“两个批示”之后，由周恩来亲自发动，中宣部、文化部、中国文联领导人直接坐镇指挥，以《光明日报》为主阵地而展开，实际上成为音乐

舞蹈界落实毛泽东“两个批示”精神、将艺术家的创作思想统一到“两个批示”上来的一个重大举措。

总起来说，“革命化、民族化、群众化”是一个相互关联、不可分割的辩证统一体，它既是对社会主义音乐舞蹈艺术美学特征、评价体系的总结和概括，同时也是在当时条件下指导音乐舞蹈工作者正确处理音政关系、古今关系、中外关系、雅俗关系，繁荣社会主义音乐舞蹈艺术的根本指导方针，对当时文艺创作和评论产生了巨大影响，长征组歌《红军不怕远征难》、歌剧《江姐》、音乐舞蹈史诗《东方红》、芭蕾舞剧《红色娘子军》等优秀作品即诞生于这一时期并深受“三化”影响。

但后来在执行“三化”过程中每每偏离正确轨道，将其中的合理成分绝对化、片面成分极端化，发生许多偏差，产生许多恶果，例如评价“革命化”时，对音乐与政治，与革命斗争历史，与具体的生产建设活动的相互关系进行作直线式的联系和机械性的规定，从而滑入“题材决定论”；在评价“民族化”时，在处理中外关系、古今关系上偏离“古为今用”“洋为中用”的正确方针，在强调继承民族民间音乐传统的同时却又对借鉴一切外国优秀音乐文化遗产采取轻视甚至敌视态度，甚至企图对作曲家运用民间音调、追求民族风格的具体方式也要横加限制；在评价“群众化”时，在处理雅与俗、普及与提高的关系上，否认普及与提高并举、雅俗并举的必要性，一味崇尚普及，在大力提倡群众歌曲和声乐体裁的同时，又企图借此限制交响音乐、室内乐、艺术歌曲等严肃音乐体裁的发展，从而给共和国音乐文化建设造成许多不应有的损失。

因此，到了新时期之后，邓小平在四次文代会上的祝词中明确提出：

在文艺队伍内部，在各种类、各流派的文艺工作者之间，在从事创作与从事文艺批评的同志之间，在文艺家和广大读者之

间，都要提倡同志式的、友好的讨论，提倡摆事实、讲道理。允许批评，允许反批评。要坚持真理，修正错误。

……

文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面，不要横加干涉。

小平同志这番话，特别是对于“各种类、各流派”的艺术作品以及“写什么和怎样写”不要横加干涉的论断，也在事实上否定了“三化”的提法。在此后中国共产党关于文艺工作各项文件、指示中，也不再重提“三化”标准。

3. 思想性、艺术性、观赏性

“思想性、艺术性、观赏性”以及实现三者的有机统一，是21世纪以来党中央对我国文艺创作和评论提出的总要求和总方针。

“三性统一”标准，将文艺作品的主题旨趣和思想深度、艺术表现的生动性和各种独特艺术形式的魅力呈现水平、观众接受程度及其社会影响这三种维度作为艺术作品评价体系的基石，有机整合艺术审美实践中创作、表演和接受三个基本环节于一体，有效克服了此前的政治标准和艺术标准以及“三化”标准中某些固有的片面性和局限性，充分表明中国共产党人对文艺创作基本规律的认知和驾驭水平达到了前所未有的新境界，并为文艺作品评价体系的科学构建奠定了基础性框架。

事实上，对于艺术作品创作和评论而言，“三性统一”标准适用于绝大多数艺术门类中占据主流地位的作品，即其题材、体裁、风格、语言、形式及其整体审美取向呈现出“雅俗共赏”品格的作品；以“三性统一”标准来评价其艺术成就和历史地位，

恰如其分。

但也必须指出，“三性统一”标准并不适用于一切艺术门类以及其中的所有作品。仅以音乐作品为例：在当代音乐创作中，有所谓严肃音乐和通俗音乐之分；在严肃音乐中，又在观念、语言、技法上有现代和传统之分；在器乐创作中，有标题音乐和绝对音乐之分；在音乐戏剧中，有正歌剧和音乐剧之分；等等。更何况，在各门类的音乐作品中，确也存在不少没有明确主题寓意的作品，例如古典钢琴曲中的“赋格曲”和“创意曲”、声乐作品中的无词歌、我国流行音乐中的“神曲”，以及大量无标题器乐作品，等等。

面对如此复杂多元的音乐体裁、音乐作品和音乐风格，其思想性、艺术性、观赏性的体现隐显不一或各有侧重，乃是一种常态化的艺术存在。若就现代探索性音乐与流行音乐的观赏性和听众接受程度而论，其间的差别何啻天壤！

因此，在当代多元化的艺术语境中，企图以“三性统一”作为评价标准来衡量所有音乐作品的高下优劣，事实上很难做到；即便这样做了，也不易得出切合不同体裁、不同风格和不同审美品格之音乐作品及其独特规律的结论。

当代音乐作品评价体系之乱象种种

在当代音乐创作、评论或评奖中，因受国内外各种现代或传统思潮和因素的影响，无论是创作者、评论者还是评奖者，在音乐作品评价标准和尺度把握上，均存在着不少严重错乱和混沌现象，并以下列几种为最：

一、题材标准

将音乐作品所表现的题材、内容作为审美评价的唯一或主要标准，仿佛一首音乐作品一旦表现革命历史题材、主旋律题材、

重大题材或现实题材，往往成了某些官方评奖或若干评论家眼中的上上之选；至于其作品的艺术魅力如何、听众是否由衷喜爱、是否在特定接受群体中流传久远等等，则一概退居次位或干脆被忽略不计。有的作品，甚至上演一两场后便在舞台上销声匿迹，并被同行和听众彻底遗忘。

不是说从这些题材中无法诞生经典作品，更不意味着这些题材不能成为音乐作品的表现对象，而是说，一些创作者、评论者和评奖者将这类题材当作猎取名利、标榜政绩的终南捷径而非严肃、崇高、神圣的艺术创作使命去对待，不想在艺术魅力上狠下工夫，甚至粗制滥造、敷衍成篇。问题是，如此不堪的作品却往往竟能得佳评、获高奖，说明我们在音乐作品评价体系上重陷“题材决定论”的泥淖，不但亵渎了音乐创作、评论和评奖，也从根本上玷污了这些题材本身。

二、国际标准

所谓“国际标准”，实为西方标准，即用欧美发达国家300余年来专业音乐创作的最高成就及其经典作品作为评价标准来反观中国音乐作品，自然从中得出妄自菲薄的结论。

以“国际标准”臧否中国专业音乐创作最具代表性的评论，首推香港学者刘靖之。他在《中国新音乐史论》[1] 一书中，将百年来我国音乐创作概括为“三阶段论”，即对西方音乐的“抄袭”“模仿”和“移植”；并以著名的《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》等作品运用和声、曲式等西方作曲技术手段为据，断言它们“不是真正的中国音乐”。

问题的严重性还在于，这种以西方标准为唯一标准和最高标准刻意矮化我国专业音乐创作的现象，在一部分中青年音乐家和音乐院校学生中颇有市场。例如认为像《义勇军进行曲》这类单

---

① 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北：台湾耀文事业有限公司，1998年出版。

旋律的作品，没有什么艺术价值即是；发出“当今国际乐坛有多少世界级的音乐大师在演奏我们的《黄河》和《梁祝》”[1] 这样的诘问来为所谓的“国际标准”和刘靖之“三阶段论”寻求事实支撑也是。

毫无疑问，我们并不全然否定国际标准。在当今世界乐坛，的确存在国际标准。我们要反对的，是离开中国国情，根本不顾中国新音乐仅有百年历史、目前尚处在蓬勃发展过程中的事实，与有数百年历史、高度发达的西方音乐文化做过分简单而直接的对应与比附，这就不能不诱导某些评论家从中得出妄自菲薄的结论。再说中国当代作曲家也不至于不堪到仅仅停留在对西方音乐的“移植”阶段，“海外兵团”谭盾、瞿小松、陈其纲、周龙、陈怡、许舒亚、徐纪星诸人，以及仍在国内的郭文景、叶小刚、何训田诸人，他们的作品即使在欧美也得到了国际乐坛的公认；而朱践耳的交响乐、陆在易的合唱、金湘的歌剧《原野》、施光南的歌曲创作、赵季平的影视音乐，等等，即使用“国际标准”来衡量，与当代西方大多数作曲家的同类作品相比也毫不逊色。因此，对中国作曲家及其作品采用“双重标准”而加以苛责，既不公平科学，也乏艺术自信。

三、国粹标准

所谓“国粹标准”，即高举“民族性”“母语文化”的大旗，以“音乐价值相对论”为理论武器，以弘扬我国古代灿烂音乐文化遗产、捍卫中华文化的纯洁性为旨归，认为中国音乐在近现代当代的发展道路，唯有“复兴雅乐”“复兴国粹”“回归传统”之一途；并以西方音乐技术规范在我国专业音乐作品中的深刻影响为依据，判定：从学堂乐歌开始之百年中国新音乐史，乃是一部迷失民族特性、尽皆“全盘西化”了的、殖民或半殖民

---

① 李瑾：《管中窥豹，时见一斑》，《音乐周报》2011 年 5 月 25 日。

的历史。

依据这个“国粹标准”对我国专业音乐创作及其作品做出全盘否定评价的，是一部分民族音乐学家。首先必须肯定，他们批评的一些现象、提出的若干思考并非全无道理。但用这种“国粹标准”来评价中国专业音乐创作和作品，从中得出“全盘西化在中国取得事实上的胜利”这类结论，非但罔顾古往今来之中国音乐是在与外族、外国音乐文化的交流、互鉴中发展演化的事实，也远远落后于当今时代的国际化潮流。

四、市场标准

所谓“市场标准”，即以演出场次、票房及其他经济收入等商业价值作为判断音乐作品的主要尺度。

毫无疑问，用“市场标准”作为评价某些市场化、产业化的音乐门类及其作品（如通俗音乐、流行歌舞、歌舞剧和音乐剧等）的重要参数，是十分合理的和完全必要的；即便是某些严肃音乐品种（如通俗管弦乐小品，抒情歌曲，短小简易的合唱，雅俗共赏的歌剧、舞剧或戏曲等），也有必要将“市场标准”纳入进来，作为其评价体系的重要参数。

但对审美品格趋于高雅的绝大多数音乐门类（如交响乐、室内乐、民族管弦乐，大型合唱套曲，艺术歌曲，乃至正歌剧和运用现代技法创作的所有音乐作品）而言，用这种“市场标准”来衡量其优劣，无疑是灾难性的和毁灭性的。

可怕的是，在近年来国有文艺院团纷纷转企改制之后，这种完全无视音乐作品审美品格多层次性的“市场标准”尤为盛行，从而导致这些音乐体裁和样式最终沦为市场的奴隶。

五、人际标准

所谓“人际标准”，即在音乐作品的评价体系和音乐评论实践中，将艺术之外的种种人际关系（例如音乐作品创演单位的行政级别、评论家与创演者人情关系的亲疏、评奖过程中官方意志

干预评奖结果，与金钱交易紧密关联的种种潜规则和暗箱操作等）置于首位，而所有与艺术相关的评价参数，则一概退居次席，甚至遭到彻底的无视。

与上述“题材标准”“国际标准”“国粹标准”“市场标准”相比，这种非艺术乃至反艺术的“人际标准”在当代音乐评论和诸多评奖活动中每有所见，必然导致科学音乐作品评价体系的彻底瓦解，其危害性极大。

中国化音乐作品评价体系的当代建构

基于上述历史回顾，为切实纠正音乐作品评论、评奖实践中的种种乱象，从事建构具有国际视野、时代气象和中国特色的音乐评价体系的探索，已成为当下音乐界和音乐评论界一个刻不容缓的使命。

一、恩格斯关于艺术审美评价标准的“二维结合”

当下，当我们面对重构音乐作品评价体系的光荣使命时，重温马克思主义经典作家的相关论述很有必要。

恩格斯在《卡尔·格律恩〈从人的观点论歌德〉》中说：

我们决不从道德的、党派的观点来责备歌德，而是从美学的和历史的观点来责备他。

1858 年，恩格斯又在《致拉萨尔》中说：

我是从美学观点和历史观点，以非常高的，即最高的标准来衡量您的作品的。

被恩格斯视为“最高标准”的这个美学—历史“二维结合”批评模式，从根本上克服了道德标准和党派标准的固有局限，在美学和历史这两个重要维度以及两者的有机结合上对艺术作品进行超越性的价值审视和审美定位，深刻揭示了文学艺术创作和人类审美评价活动的基本规律，对文艺作品评价体系的重要参数做

了科学的概括。

今天，恩格斯提出的这个“二维结合”批评模式，应当成为我们建设马克思主义音乐作品审美标准和评价体系的理论源泉。

二、作为音乐学研究方法论的“三维结合”

1986年，于润洋教授首次将恩格斯的“美学－历史”批评模式运用于音乐学研究方法论建设，在我国音乐学界大力倡导“历史与逻辑相统一”的世界观与方法论，认为这是音乐理论建设的“两大基石”①，后来，他又发表多篇文论予以大力倡导。②

1993年，于润洋发表长篇论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》③，运用被他称之为“音乐学分析”的方法论，对瓦格纳及其歌剧做了典范性、展示性的研究。

从此文看，于润洋所运用的这种“音乐学分析”方法，已不再仅是美学视角和历史视角的“二维结合”，实际上已经发展成为美学、历史和音乐工艺学的“三维结合”。

在音乐学界对各种新观念、新方法趋之若鹜而又存在各种盲目性的当下，针对音乐美学界脱离音乐本体和形式规律空谈理论成为时尚的现实，于润洋强调以唯物史观和辩证法来思考和解决各种理论与实践命题、强调历史分析、美学分析与音乐工艺学分析三维结合的研究方法，对于创建我国音乐学的科学方法论系统，具有重大的理论和实践意义。

三、作为音乐作品评价体系的“三维结合”

自于润洋“音乐学分析”一文问世以来，它一直为当作音乐

---

① 于润洋：《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》，《中国音乐年鉴》1986卷。

② 于润洋：《心境·方法·学风》，《人民音乐》2000年第6期；《关于我国音乐学学科建设的几点想法》，《人民音乐》2002年第11期。

③ 于润洋：《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》，《音乐研究》1993年第1—2期连载。

学研究“三维结合”方法论而受到国内同行的一致推崇和高度评价。

其实，于润洋在此文中已经明确指出，对音乐作品进行这种音乐学分析，实际上便是广义的音乐批评。这就为“三维结合”由学术研究方法论向音乐批评标准论拓展、为音乐作品评价体系的建构开启了思路。窃以为，应将“三维结合”作为音乐作品评价体系的重要构成和作品评论的核心标准，并对此做简略论述。当然，本文的论述只是提纲挈领式的，仅仅描画出一幅粗略的路线图，亟待更多学者做更精深的专门研究。

1. 音乐作品评价体系中的历史维度

音乐作品评价体系中的所谓“历史维度”，其真谛是认为音乐作品从来不是一个孤立的存在，而是一个历史的和具体的存在，总是与特定社会政治经济条件、人文历史环境存在着深刻联系；因此评论家对音乐作品的研究和评价，仅从作品本身出发便不可能获得全面合理的阐释，而必须将作品和它的创作者、表演者、接受者置于广阔的历史语境及与之相关的诸事物的普遍联系中，对其赖以产生、发展的各种主客观条件进行历时性追索，揭示出它的源头和流向，并以此为依据，才能对作品的历史人文价值做出准确的历史定位。

2. 音乐作品评价体系中的美学维度

音乐作品评价体系中的所谓“美学维度”，就是从音乐作品所属的体裁类型出发，针对其特定的审美品格，联系创作者、表演者的艺术观念和接受者普遍的社会审美意识，对作品的创新性程度、艺术魅力呈现样态和感染力强度进行综合分析和评价，并以此为依据，才能对作品的审美价值和创新程度做出准确的美学定位。

3. 音乐作品评价体系中的音乐工艺学维度

音乐作品评价体系中的所谓“音乐工艺学维度”，就是从音乐语言、技法运用、结构形态、风格呈现、流派特点等音乐工艺学层面对音乐作品进行音乐本体形态的分析和评价，并以此为依据，才能对作品的音乐本体形态的价值诸元做出准确的工艺学定位。

4. “三维结合”标准与科学音乐作品评价体系的建构

所谓“三维结合”标准，就是在音乐作品评论中，将历史维度、美学维度、音乐工艺学维度有机结合，使之在互补互渗中产生化学反应，将音乐作品置于宽广的历史语境、特定的审美语境和自身的工艺学语境中，对之进行多维度考察和立体性思考，从而使评论家的作品评论以及从中得出的结论，能够超越历史上任何一种评价体系的局限，经受住历史、美学和音乐工艺学的多重检验。

综上所论，音乐作品科学评价体系的建构是关乎我国当代音乐创作、表演和听乐诸实践环节健康发展的头等大事，其中既有深层次学术命题亟待业内专家们做深入探讨，也有一系列实践操作环节尚有待进一步细化和完善。而作为音乐作品科学评价体系建构的探索者和践行者，音乐评论家、广大乐评人和各类媒体均肩负着重大而光荣的历史使命。我坚信，只要相关人等勇于承担起这一使命，不甘于现状，不囿于成说，恰如鲁迅所说“运用脑髓，放出眼光”，艰苦探索，放胆创新，充分释放集体智慧，那么，建构一个具有国际视野、时代气象和中国特色的科学音乐评价体系，必在持之以恒的开掘中水到渠成矣。

原载《中国音乐学》2015 年第 1 期

综合舞台艺术史：中国音乐史的遗缺

我国戏曲艺术发展史，历来是中国音乐史研究和记叙的重要对象；自中国音乐史之最近断代史——中国近现代当代音乐史创立以来，也一直将我国歌剧音乐剧史和舞剧史作为自己研究和记叙的对象。只要翻开公开出版的此类著述，上述内容无不在其中占有较大篇幅。

不仅如此。从中国音乐史的学科内涵看，如同中国民族器乐史、中国民歌史、中国交响音乐史、中国合唱史、中国钢琴音乐史等等一样，中国戏曲史、中国歌剧音乐剧史、中国舞剧史同属中国音乐史学科框架下之中国音乐门类史或中国音乐体裁史范畴。

这一切，非但成了中国音乐史学界的共识，而且也是学者和教师们从事这一学科研究和教学的惯例，却很少有人注意到其中所深埋的理论视野缺失、所遭遇的学科定位尴尬。

本文的立论和相关论述，便从这里开笔。

艺术分类、学科分类与综合舞台艺术

在中国音乐史、中国音乐门类史或音乐体裁史的研究中，对我国戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧的记叙，暴露出怎样的理论视野缺失，遭遇到怎样的学科定位尴尬？这种缺失和尴尬究竟因何而起，又如何破解？

要回答这些问题，首先必须从艺术分类和学科分类、综合艺

术和综合学术说起。

1. 艺术分类与学科分类

目前的艺术分类，有如下几种标准：

其一，按照各门艺术构成材料和语言体系的特殊性分类。例如，凡是以声音为基本的物质构成材料、以乐音（或声音）及其有组织的运动作为其表情达意之语言体系的艺术，统归于音乐；凡是以线条、色彩及其他有形物质为基本构成材料，并以这三者及其有机组合和变化作为其表情达意之语言体系的艺术，统归于美术；如此等等。

其二，按照各门艺术诉诸人的不同审美感官分类。例如，凡诉诸人的听觉感官者，即为听觉艺术；凡诉诸人的视觉感官者，即为视觉艺术；如此等等。

其三，按照各门艺术存在方式分类。例如，但凡以空间存在方式为主且占有一定空间的艺术，即为空间艺术；但凡以时间存在方式为主且在时间中展开的艺术，即为时间艺术；如此等等。

其四，按照各门艺术的表现特性分类，例如，但凡擅长于表现的艺术（如音乐），即为表现艺术；擅长于造型的艺术（如美术），即为造型艺术；如此等等。

对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧等综合舞台艺术，以往的分类原则大抵也是参照上述第一种标准，将戏曲归入戏剧门类，将歌剧音乐剧归入音乐门类，将舞剧归入舞蹈门类。

与上述艺术分类相对应，在以往的艺术学各学科分类中，将歌剧、音乐剧史论研究及批评划归音乐学，将戏曲史论研究及批评划归戏剧学，将舞剧史论研究及批评划归舞蹈学。

这样的艺术分类和学科分类，是中外艺术界和艺术学界一以贯之的历史传统，有其合理的学理依据并已存在多年，因此不宜轻易否定；但鲜有发现埋藏其间的某些深层次弊端和不足并提出

解决办法者，却也是不争的事实。

2. 综合艺术与综合学术

中国之戏曲以及中外之歌剧、音乐剧和舞剧，是音乐、戏剧、舞蹈、舞台美术及表演艺术高度融合的综合体，因其构成艺术要素的横跨多个艺术门类及其高度综合性特点，历来被称为“综合舞台艺术”；而这些艺术要素的跨门类综合，从来就不是各个艺术要素的简单拼凑和机械叠加，而是它们在充分发挥自身表现优势的同时，又与参与综合的其他艺术元素结成相互渗透、彼此制约的共生关系，在综合过程中既因受到其他艺术元素的牵动而不断改变着自身，也以自身固有的表现优势而牵动了其他艺术元素的不断改变，由是产生神奇而又美妙的化合、融汇和增熵效应，将听觉艺术与视觉艺术、时间艺术与空间艺术、表现艺术与造型艺术之所有表现优势和独特美感融于一体，熔铸出一种为其他单科艺术所绝无而仅为综合舞台艺术所独有的综合美质。

恰恰因为如此，综合舞台艺术及其下属的戏曲、歌剧、舞剧各门类才被称为“艺术皇冠上的宝石”而备受推崇，而音乐剧才被称为“朝阳艺术”和“朝阳产业”而风靡全球。它们在艺术上所达到的高度，代表着一个国家、民族之艺术创造力的发展水平和整体成就。

也正因为如此，无论是对综合舞台艺术进行整体性的史论研究，还是对其下属各门类（戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧）分门别类地从事基础理论研究、发展历史研究及批评实践，同样是横跨多个艺术学学科（音乐学、戏剧学、舞蹈学、美术学、设计学及表演艺术学）的综合性研究，因此将它称之为“综合学术”恰如其分。它的学术使命，是以参与综合美营造的各元素之固有特质为研究起点，探讨它们在综合过程中的坚守与变异，破解各元素相互关系及其化学反应的诸多奥秘，揭示在不同综合舞台艺术门

类中各各不同的综合形态、综合美质及其生成规律。而多视角、多向度和整一性研究，正是这种“综合学术”之根本特点，也是其研究方法的独门绝技。

传统学科格局下的综合舞台艺术史

在传统学科格局之下，以往的中国音乐史对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧发展历史的记叙和研究，究竟呈现出怎样的状态，暴露出怎样的缺失，遭遇到怎样的尴尬？再问之：这种状态、缺失和尴尬，在其他姊妹学科的史学研究中是否也同样存在且同样严重？

事实已经给我们提供了确凿的答案。

1. 单科体制与单一视野下的综合艺术门类史

自我国现代高等专业艺术教育创建以来，基本仿效欧美艺术教育体制，按艺术分类原则设置院校，从中央到地方，各类音乐学院、戏剧学院、舞蹈学院、影视学院、美术学院均为单科制院校，按照艺术教育的普遍规律和各自的独特艺术规律，对学生实行专业化、系统化的艺术修养和专门技能训练。即便是综合性艺术高校、某些戏曲学院以及师范类高校中的艺术学院（系），几乎将所有艺术门类都囊括其中，但其院系设置原则和教学理念仍旧是单科思维，下设之音乐、戏剧、舞蹈、影视及美术等院系虽在同一道院墙中，但单科思维及其所造成的专业壁垒却如一道无形院墙，将各院系彼此隔绝开来，本院与他院、教师与教师、同学与同学之间每每“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。

这种单科制的院校设置和教学理念，培养出大量通晓本专业规律、掌握了较丰富的专业知识和特长的专业艺术人才，这就是它的特殊优势和贡献；但也暴露出艺术视野过窄、艺术修养和知

识结构缺项较多等弊端。

这种单科制办学理念及其弊端，同样也在艺术学理论下属各学科的教学和研究实践中反映出来。分别从音乐学、戏剧学、舞蹈学、美术系专业出身的学者，只熟悉本门艺术，对其他姊妹艺术，少数知其大概，余则茫然不知。故而他所从事的研究，仅能从本门艺术的单一视野切入对象；一旦研究对象超出他的学术视域，往往茫然无措、怅然失语。

在中国音乐史研究中，此类情况不在少数，特别在研究对象是戏曲史、歌剧史、音乐剧史或舞剧史，从事综合舞台艺术门类史研究时，学者们通常的应对之策是取单一视野以扬长避短，只谈音乐不及其他；于是笔下的戏曲史、歌剧史、音乐剧史、舞剧史就蜕变成了“综合艺术元素史”，亦即戏曲音乐史、歌剧音乐史、音乐剧音乐史或舞剧音乐史。实际上，有诸多艺术元素均参与了这些综合舞台艺术之综合美的营造，音乐只是其中最主要的艺术元素之一；在这些综合艺术体中，音乐元素自有其相对独立性和独特的表现优势，但同时也接受着来自其他综合艺术元素的制约和影响并不断改变自身。因此，以往诸多研究的事实已经证明并将继续证明，将音乐元素从综合艺术体中单独剥离开来，仅从音乐这个单一视野对综合艺术体中的音乐元素做单向度的观察，便很难避免“只窥一斑、不见全豹”之弊。

首先以歌剧史中民族歌剧音乐戏剧性展开方式研究为例。民族歌剧为什么要在欧洲歌剧普遍采用的主题贯穿发展手法之外另辟蹊径、要采用板腔体这种独特的音乐思维方式来展开戏剧性？它与中国戏曲的音乐戏剧性思维、与中国当时的主流意识形态、与广大观众的审美习性呈现出怎样的关系？板腔体结构在民族歌剧中经历了怎样的萌芽、生长、成熟、发展等不同阶段，其具体音乐形态有何发展变化？在二度创作中得到了怎样的体现，取得了怎样的审美效果？到了21世纪之后，这种板腔体民族歌剧又

为何成了“一脉单传”？要回答这一系列问题，从音乐创作视角出发对之进行研究，固然能够得出部分答案，但若不以综合思维和综合视野并联系中外戏剧艺术思维和审美趣味的差异性、中国戏曲的写意美学和音乐戏剧性展开的特殊性，联系当时之社会思潮，对之做多向度、全方位、综合性的历时考察，便无法对上述问题中诸多深层次命题做出圆满合理的深度阐释。

其次以戏曲史中“样板戏现象”研究为例。“样板戏”的创腔实践和乐队编配思维，除了受到中国传统戏曲写意美学和音乐戏剧性思维的影响至深至巨，并将之当作自己传承和创新变革的基本立足点之外，往近里说，同时也接受了我国40年代以来民族歌剧的影响；往远里说，同样也受到五四以来我国新音乐创作的影响；往更远处说，欧美戏剧艺术的现实主义美学传统、艺术音乐创作（特别是歌剧音乐和交响音乐创作）中主题贯穿发展的音乐戏剧性思维也在一定程度上深刻影响了“样板戏”的音乐创作。若不将上述因素融汇一处、了然于心并做整体性、综合性的多维审视，其中诸多暧昧不清的重要命题便断难说明。

再次以舞剧史中舞剧音乐创作研究为例。中外舞剧史证明，作为舞剧艺术综合体中一个极为重要的元素，舞剧音乐同样是戏剧性音乐，从事舞剧音乐创作的作曲家们普遍采用主题贯穿发展这一严密有机且行之有效的音乐戏剧性思维来展现戏剧冲突、刻画人物性格。而现今之中国舞剧音乐创作，绝大多数作曲家均摈弃主题贯穿发展手法和音乐戏剧性思维、转而采用一种可称之为“场面描绘性思维”“激情渲染性思维”来谱写音乐，其音乐布局因缺乏贯穿统一的结构力而益显松散杂乱，其音乐描写因与戏剧情节、人物性格、戏剧情境未能构成明确可辨的对应关系而令人对其音乐表现目的何在顿生疑窦；还有更为等而下之者，则将央视大型歌舞晚会“大呼隆”式的音乐思维直接横移到舞剧音乐创作中来。舞剧音乐史研究者如果不联系剧情和人物性格，不对作

曲家的音乐描写与舞蹈本体和舞台上所发生的一切进行综合性考量，仅从音乐本体形态视角出发对之做微观层面的作曲技法分析和评价，便绝难得出准确可靠的结论，甚至极有可能将这种起因于创作心态浮躁、急功近利之风盛行而产生的对于舞剧音乐创作戏剧性原则的倒退看成是一种观念更新和历史进步。

其实，在单科体制与单一视野下，不仅音乐史对于综合舞台艺术门类史的研究存在上述诸多缺失，戏曲学中的戏曲史研究、舞蹈学中的舞剧史研究又何尝不是如此？戏曲学者研究戏曲史时只谈脚本和剧诗不论音乐及其他、舞蹈学者研究舞剧史时只谈舞蹈不论音乐及其他这类情形，我们在以往的研究实践及其成果中随处可以见到。

2. 单科体制与单一视野下的综合舞台艺术史

单科体制与单一音乐视野下的综合艺术门类史研究，尽管存在上述诸多缺失，但它毕竟从一个特定侧面、部分地揭示了音乐艺术元素在综合艺术体中的重要地位、表现意义和具体形态特点，因此仍是一种常规的、有价值的研究思路，不宜对之做过多的责难，否则便失之偏颇；至于过往研究中的诸多缺失，也确有增强“综合艺术”意识、拓宽“综合学术”视野来逐步加以弥补和完善之必要。

对戏曲学中的戏曲史研究和舞蹈学中的舞剧史研究，亦应作如是观。

然而，每当我们一旦超越“综合舞台艺术门类史”这个层面，将戏曲史、歌剧史、音乐剧史和舞剧史跃升到它们所隶属的更高一级逻辑层次“综合舞台艺术史”来观照时，总会遭遇到被无视、被遗忘甚至被抛弃的尴尬。谓予不信，请看下列事实：

在传统学科格局之下，鉴于综合舞台艺术史研究属于“综合学术”，为艺术学各学科自身的单科性质和特定范畴所决定，不

仅中国音乐史研究自然将“综合舞台艺术史”研究根本排除在本学科的划定边界之外，而且中国戏曲史研究、中国舞蹈史研究也同样如此。

这也难怪。

如前所说，传统的艺术分类以单科思维为依据，于是，在艺术分类中，除了相关的单科艺术之外，在艺术分类群落中并无“综合舞台艺术”的地位；传统的学科分类亦以单科思维为依据，除了与之相适应的以单科艺术为研究对象的各学科之外，在学科分类群落中亦无“综合舞台艺术”的地位。在人类艺术史上有千年历史的戏曲、数百年历史的歌剧和舞剧、百余年历史的音乐剧，这些曾经诞生过无数大师和杰作、充分体现出人类艺术创造的惊人天才和伟大成果并且至今仍是人类高尚精神生活断不可缺之艺术品种，居然在艺术分类和学科分类中处于极度尴尬的、名不正言不顺的窘境之中——尽管戏曲被称之为“戏曲学”，尽管歌剧和音乐剧被迫屈居于“音乐学”、舞剧被迫屈居于“舞蹈学”，但恰如前已指出的那样，由于这些学科的单科体制和单一视野，各学科之间非但界限明显，而且壁垒森严；在现行单科艺术教育体制和学科布局之下，若要它们仅仅依靠自身的力量，打破学科间的既有界限和学科壁垒，对这些综合舞台艺术品种之综合要素、综合机制、综合美质、综合效应进行跨越多个学科的综合性研究和多维度审视，即便不是天方夜谭，也是极为困难的。

更具悲剧意味的是，这种因传统学科布局不合理而造成的“综合舞台艺术史”或被活生生肢解到各个单项学科之中，或遭整体性遗弃而长期流离失所、无家可归的现实，学界人士对此多习以为常，甚至渐渐积淀成一种思维定式。为此，戏剧类杂志常常拒绝刊登包括音乐元素在内的歌剧史和音乐剧史研究论文，音乐类杂志常常拒绝刊登包括舞蹈元素在内的舞剧史研究论文，舞蹈类杂志常常拒绝刊登包括音乐元素在内的舞蹈史研究论文；其

牛气冲天的理由，一般都是“专业不对口”。

综合舞台艺术的长期活跃、综合舞台艺术研究的长期阙如以及这两者的长期并存，于是便酿造了一出削足适履式的悲剧且已上演了数百年；究其悲剧成因，不能不归咎于单科体制和单科思维，以及传统学科布局对于综合舞台艺术这个鲜活大家族的整体性漠视。

遗缺的两种解决之道

中国音乐史在面对综合舞台艺术史研究时所常见的缺失、所遭遇的尴尬，因其属于体制性痼疾且由来已久，故此不易得到根本解决。笔者从事中国近现代当代音乐史、歌剧音乐剧史研究多年并有几部著述面世，每到涉笔戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧这些史学对象时，亦常怀捉襟见肘之憾。故此思之再三，特提出如下两种解决之道供同行参酌指正。

1. 权宜之计：在现行学科布局下完善学者知识结构

中国音乐史之综合舞台艺术史研究所面临的最大难题，主要是来自学术队伍的专业背景和知识结构局限，而单科制的艺术教育体系则是造成这种局限的主因——从现行教育体制中很难成批培养出能够胜任并自如驾驭对综合舞台艺术进行多学科、综合性史学研究和批评的学者。综合舞台艺术史自身研究传统和学术积累之所以薄弱，当与学者队伍的这一局限关系极大。于是便有学者据此提出质疑：学者知识结构局限若不能合理解决，合格的研究队伍便付之阙如，理想中的中国音乐史之“综合舞台艺术史”研究岂不成了“无人地带”，本文所描画的种种优越性美景，与海市蜃楼何异？

有鉴于此，在维持现行学科布局的前提下，我认为这一难题暂有两条破解之法：

其一，在我国从事中国音乐史的学者中，钟爱综合舞台艺术、对其史论研究及批评怀有浓厚学术兴趣且在以往的研究实践中有一定成果积累者不乏其人。只要这些学者对自身的知识结构局限抱有清醒认识并通过个人修为和不懈努力，仍有较大可能增其强补其弱，进而逐步实现综合艺术素养、技能的自我完善和理论视野的多维拓展。

当然，这种仅靠个人修为和努力以达成学者知识结构自我完善的方案，由于缺乏制度性的设计和保证，既有较多的偶然性，也带强烈的个别性；但也不可否认，“制度外成才”或“自学成才”现象仍是一种现实的人才培养之路。

其二，在有条件的艺术高校，特别是在打破单科思维和学科壁垒方面拥有特殊优势的综合性艺术高校，明确提出“以综合思维办综艺高校，化综合潜能为综合优势”的目标，打破无形院墙，充分发挥综合性艺术高校的有利条件，在本科各理论专业的教学中试行以本学科为主、兼学其他学科的制度；同时专门设立“综合舞台艺术学”这个新专业或新学科，通过硕士、博士学位教学和博士后工作站制度，将本校或其他高校本科、硕士和博士中那些既对综合舞台艺术某一门类及其史论研究和批评有较扎实的专业基础和一定学术积累，又有广泛的艺术兴趣、理论视野较为开阔、具有培养潜质的学生招收入学或从事合作研究，令其广泛接触其他综合舞台艺术的经典作品和学术文献，在积累更多鲜活感性经验的同时，从基础理论和专业技能诸方面对之进行针对性的增强补弱训练。

这是一种制度性的高层次学位教学和合作研究，前述“制度外成才”所特有的偶然性和个别性得以有效避免，如能坚持七八年、十数年，一批批真正合格的综合舞台艺术学学者之有望从各院校中培养出来，当不再是乌托邦式的幻想。一个具体实例是，笔者从 2004 年以来在南京艺术学院设立“歌剧音乐剧史论研究”

方向，通过硕士、博士教学和博士后工作站制度，对入学和进站的中青年学者进行这两门综合舞台艺术的史论训练，效果良好。如果戏曲学、舞蹈学这两个学科也尝试这样做，相信同样能够取得良好效果。

当然，上述建议和方案也未必能够得到学界同仁的广泛认可，即便经过深入讨论和争鸣最终能够获得多数同行的共识也还有待时日。但从中国音乐史对于戏曲史、歌剧史、音乐剧史和舞剧史研究队伍培养来说，仍不失为一条可行的权宜之计。

2. 根本之道：作为艺术学理论之二级学科的综合舞台艺术学

近来，国务院学位委员会颁布了最新学科目录，将艺术学从文学中独立出来，列为第十三个学科门类；在其之下，设立“艺术学理论”“音乐与舞蹈学”“戏剧与影视学”“美术学”和“设计学”5个一级学科。

尽管艺术学界仍有一些学者对这个最新学科目录持有异议，但仅就它将艺术学从长期从属于文学这种寄人篱下的困境中解放出来这一点而论，当为我国艺术创作、艺术教育、艺术学研究的整体性繁荣发展提供了一个独立平台，因此有难以估量的战略意义；而包括“综合舞台艺术史”“综合舞台艺术论”“综合舞台艺术批评”在内的“综合舞台艺术学”，其长期“妾身犹未明”式的尴尬处境，也因此现出了“必也正名乎”的曙光。本文的论旨之所以从中国音乐史研究的缺失与尴尬转向并最终归结到“综合舞台艺术学”的学科定位和学科建设上来，并将它列为彻底解决上述诸多难题的“根本之道”提出，其基本立意正在于此。

窃以为，从“综合舞台艺术学”的学科性质、研究对象、理论范畴的综合性和特殊性及其跨学科多维度研究方法等方面做统筹考察，其最佳的学科定位，是将它置于一级学科“艺术学理论”之下，与“艺术原理”“艺术史”“艺术批评”共同构成4

个二级学科。

我之所以如是说，不单单是为“综合舞台艺术学”寻找到最佳的学科定位，同时也是针对艺术学研究的历史与现状而给出学科建设建议。因为，过往之艺术学理论，无论它是曾经的二级学科还是如今的一级学科，其研究一般均呈现出如下两种不同的学术理路：

其一，现今从事艺术学研究的学者，多系文学、史学、美学或哲学专业出身，其长处是文史哲修养和抽象思辨能力较高，著述的逻辑性强，文字表达功夫到家；然终因各种主客观条件（特别是教育背景）的限制，其笔触往往由于未经某一门类艺术本体理论和技术技巧的系统训练而缺乏坚实的立足点和真切丰富的感性体验，常常无法真正探入到特定艺术门类的本体结构和形态特征之中去探知其美的生成规律和独有奥秘，因此普遍存在着某种“泛理论”倾向，绝大多数成果均在天马行空、行云流水般的高谈阔论中难免露出粗疏空泛、隔靴搔痒之弊，甚至流于“门外艺谈”——此即所谓“不通一艺莫谈艺”也。

其二，经历了某一门类艺术之技术技巧系统训练的学者，往往又缺乏宽广的艺术视野和超拔的哲学—美学素养，难以进行跨门类、跨学科的综合研究和理论概括，其成果大多局限于某一门类的本体论研究、史论研究或批评，其成果每每钟情于本门艺术某些技术细节的描述和分析，并止步于具体艺术经验的玩味，却无法将其理论视野提升到真正意义上的艺术学层面，因此存在某种“经验论”倾向，终令艺术学理论的学科属性未得到真正彰显而常遭名实不符诟病——此即所谓“仅通一艺难论艺”也。

当上述两类学者面对戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧这些研究对象时，其专业背景和知识结构的固有弱点以及由此形成的“泛理论”或“经验论”缺憾便更加暴露无遗，根本无法胜任对它们做多艺术元素综合审视和多学科交叉研究的学术使命；至于上升到“综合舞台艺术学”这个层面，对之做更高层次的综合审视和超

拔研究，则更无从谈起——这也是综合舞台艺术及其史论研究和批评迄今为止从未进入艺术学学者研究视野的根本原因。

正因为如此，笔者才放胆建议：将“综合舞台艺术学”列为一级学科“艺术学理论”项下的一个二级学科；这一建议倘获采纳，我想它的优越性至少可概括为如下三个方面：

其一，长期被遗落在诸多学科之外、一直处于居无定所状态的综合舞台艺术及其综合性史论研究和批评，从此结束流浪者和弃儿身份，终于找到了名正言顺的栖身之所；而对综合舞台艺术的整体性、综合性研究，也将因此受到艺术学界的认可和重视，无论从理论与实践两方面均将大有益于综合舞台艺术创作、表演、教学及其学术研究的繁荣和发展。

其二，一级学科“艺术学理论”因综合舞台艺术学的加盟而从此有了专属于本学科的研究对象，从而使学科内涵更为充盈，学科结构更具纵深感。尤为重要的是，实际上，艺术学基础理论研究的真谛多深藏于舞台综合艺术的基本理论之中；舞台综合艺术研究及其成果可以为艺术学学科理论建设提供一条切入路径、一种学术架构、一个新的理论生长点，从而有助于艺术学研究得以超越“泛理论”和“经验论”层面，逐步跃入真正的艺术学境界。

其三，综合舞台艺术学成为二级学科之后，与其他学科的学者从音乐学、舞蹈学、戏剧戏曲学、影视学、美术学、设计学视角对综合舞台艺术各门类、各要素进行单科性或交叉性研究非但并行不悖，且互为补充、彼此增益，共同打造综合舞台艺术学研究的大格局。

这样一来，既为“综合舞台艺术学”找到最为理想的栖身之所，也令“艺术学理论”有了专属于本学科的艺术门类立足点——有如此互补双赢、两全其美效应，何乐而不为？

原载《音乐艺术》2012年第2期

为人民的创作导向与我国当代音乐再腾飞之旅

自19世纪末、20世纪初起，百余年来，我国历代音乐家怀抱与世界先进音乐文化并驾齐驱的伟大梦想，奋勇前进在中国音乐腾飞的漫漫征途中，创造出堪称辉煌的业绩，积累了正反两方面的丰富经验，并为当代音乐的再崛起与再腾飞奠定了雄厚的基础。

改革开放30余年来，我国当代音乐家接过前辈的接力棒，牢记使命，开拓创新，在音乐创作、表演、教学、研究和评论等各个专业领域都取得了令人瞩目的成就；然而不可否认的是，由于时代条件的变化，也出现了若干不良倾向和令人困惑的问题。

习近平同志在2014年10月15日主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话，将为人民的文艺概括为社会主义文艺的本质特征，要求广大文艺家要把满足人民精神文化需求作为文艺和文艺工作的出发点和落脚点，把人民作为文艺表现的主体，把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者，把为人民服务作为文艺工作者的天职。

习近平同志的讲话，一针见血地切中我国当代文艺创作、研究和评论的当下时弊，并对其未来健康发展和中国艺术再腾飞之旅具有长远的指导意义。

本文的任务是：以习近平讲话精神为指针，结合音乐艺术的特殊规律，针对我国专业音乐文化的现时生态和实际情况，围绕“以人民为中心的创作导向”这一核心命题，对其中若干理论与

实践问题进行探讨，藉此提出笔者的一孔之见，以求教于广大读者和同行。

以人民为中心的创作导向与我国音乐文化的现时生态

“马克思主义的精髓，马克思主义的活的灵魂：对具体情况作具体分析”[①]。要在音乐界真正全面科学地贯彻以人民为中心的创作导向，首先必须对我国现时音乐文化生态的复杂性及其内外关系做一番分门别类的界说，方能做到具体情况、具体分析、区别对待。

习近平同志的讲话，“提倡不同观点和学派充分讨论，提倡体裁、题材、形式、手段充分发展，推动观念、内容、风格、流派切磋互鉴”，这就为我们观察、理解和处理我国音乐文化现时生态提供了开放多元的理性目光和科学尺度。

如今，我国已进入多元时代。在这个时代，人民群众的审美情趣和音乐艺术生态，同样也是多元多样的。

人民是个集合概念。在严格意义上，每个中华人民共和国公民和未成年人都是人民中平等的一份子。只是由于家庭背景、经济状况、职业分工、受教育程度、个人性格爱好等方面的种种差异，养成了各各不同的审美情趣和音乐爱好，都有权以此为依据，要求当代音乐家为他们提供体裁、风格、手法各异的高质量的音乐艺术产品。

音乐同样也是一个集合概念。在西方，其音乐家族有民间音乐、艺术音乐、流行音乐的区别；在艺术音乐中，有古典音乐与现代音乐、绝对音乐与标题音乐以及综合性戏剧音乐（例如歌剧

---

① 列宁语，见《列宁全集》第 2 版第 39 卷第 128 页，北京：人民出版社，1995 年出版。

和音乐剧、舞剧和舞蹈音乐、话剧和影视配乐）的区别；在中国，上述不同体裁和风格的音乐非但尽皆有之，而且还创造出我国独有、西方所无的两种音乐戏剧样式——其一是流传至今、生命力依然旺盛的戏曲音乐；其二是以戏曲板腔体结构写作主要人物核心咏叹调为主要标志的民族歌剧。

雅有雅趣，俗有俗趣，雅俗共赏更有趣，三者皆是美。不同音乐体裁和风格有不同的审美品格，与人民中不同的接受群体相对应。恰如费孝通所说，“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同”。

在20世纪30—60年代中国人民的音乐生活中，抗日救亡歌曲、群众歌曲、抒情歌曲以及群众性合唱、秧歌剧、民族歌剧、现代戏曲占据了主流地位，受到最广大人民群众的热烈欢迎，因此是真正的“大众艺术”；相比之下，交响乐、室内乐、民族器乐、正歌剧、艺术歌曲、流行歌曲等等则处于支流地位，但同样有一部分创作者和接受者顽强坚守在这些领域之内，并在当时一部分中国人民的精神生活和审美实践中发挥了不可或缺的积极作用，因此属于“小众艺术”。

1980年之后，随着改革开放给社会政治经济文化条件带来的巨变，引发作曲家的音乐观念以及人民群众的精神生活和审美情趣进一步多元分化，不但导致此前占主流地位的音乐品种渐呈式微之势，当初占支流地位的多数音乐品种（在新时期，人们将它们合称之为“高雅音乐”或“严肃音乐”）在当代音乐创作和音乐生活中的地位虽然有所提高，但其基本的接受人群是社会名流、知识精英、有相当艺术修养的公务人员和白领阶层、高校师生以及职业背景虽有不同但同样挚爱音乐的“发烧友”等等，而与广大工农兵群众的精神文化生活依然保持着较大距离，与20世纪30—60年代相比，其“小众艺术”的属性未有根本改变。

这部分“小众艺术”的接受人群，在13亿中国人民中虽然只是一小部分，但他们恰恰正是这些音乐体裁长期而稳定的基本观众；因此，为他们而音乐，也是为人民而音乐。

毫无疑问，就1980年以来崛起的各种风格和形态的流行音乐、通俗歌舞、抒情歌曲、网络音乐以及音乐剧等等的审美品格而言，在现时音乐生态中，是最具通俗性、大众化和商品性的音乐品种之一；当然，它也最切合最广大的观众群体的审美情趣和精神需求，因此是真正名副其实的“大众艺术”。

1980年以来风起云涌、至今依然活跃的新潮音乐（在西方称之为“现代音乐”），其艺术观念激进，技术手法现代，整体音响尖锐刺耳，审美品格晦涩难懂。这就决定了，它的接受群体只能是高等音乐教育界、文艺界极少数对现代派志同道合者和新闻界某些猎奇者，或专业音乐家中一部分创作者、研究者、评论家，与绝大多数音乐听众（更不用说广大工农兵）完全绝缘，因此属于此处不胜寒的“独孤艺术”。这也是它之所以长期在中国乐坛上招致非议最多的主要原因所在。但也不能否认，这类音乐是百花园中的一花，它的创作者和接受者都是人民的一部分，同样理应在中国当代音乐艺术生态中占有一席之地。

其实，自古以来，我国古代文献对音乐作品审美品格的多层次性多有论及。例如宋玉《对楚王问》：

客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，国中属而和者不过数十人；“引商刻羽，杂以流徵”，国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高者，其和弥寡。

到了20世纪40年代，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》在谈到普及和提高的辩证关系时，就已注意到文艺作品审美品格及其接受群体的多元性问题：

普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民

群众所迅速接受。高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。[①]

他同时指出，人民群众要求普及，但跟着就要求提高，并且强调，干部与群众在文化层次和审美情趣上虽有区别，但干部也是群众的一员，因此，为干部也是为群众[②]。

这里说的普及、提高，在一般意义上可与通俗、高雅相对应；在那个时代，普及与提高非但并不对立，而且是两个有机连接的阶段。在当今时代，通俗与高雅同样可以互渗。

这里说的群众、干部，在一般意义上可与大众、小众相对应；那个时代为群众的艺术与为干部的艺术，当今时代的大众艺术、小众艺术、雅俗共赏艺术乃至独孤艺术，都是为人民的艺术，都是文艺百花园中的一花。

在当代中国，由不同品种构成的这个多元音乐生态，它们的接受者与人民中具有不同审美取向的特定群体相对应，并从理论上实现了对人民群众审美需求的全覆盖。

如今的问题在于，这种“理论上的全覆盖”还远远不是事实上的全覆盖；两者间的落差之大，甚至无法以道里计。其中的原因很复杂，需要做更专门的研究和更精深的阐发；限于篇幅，本文仅能择其要者，予以概略剖析。

新时代条件下以人民为中心的音乐创作导向

习近平同志在讲话中指出：

要虚心向人民学习、向生活学习，从人民的伟大实践和丰富多彩的生活中汲取营养，不断进行生活和艺术的积累，不断进行

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》第66页，人民文学出版社，1958年出版。

② 同上，第67页。

美的发现和美的创造。要始终把人民的冷暖、人民的幸福放在心中，把人民的喜怒哀乐倾注在自己的笔端，讴歌奋斗人生，刻画最美人物，坚定人们对美好生活的憧憬和信心。

征诸中国近现代当代音乐史，但凡在不同时期的中国人民审美实践中产生重大影响的音乐作品，无论其属于“大众艺术”还是“小众艺术”，是高雅艺术还是通俗艺术，都是来自人民、来自生活的艺术，都是以人民为创作导向的艺术。像30—40年代以《义勇军进行曲》和《游击队歌》等为代表的海量救亡歌曲，以《长恨歌》和《黄河大合唱》等为代表的大型声乐套曲，以《台湾舞曲》《春节序曲》等为代表的管弦乐作品，以《牧童短笛》等为代表的钢琴独奏曲，以《嘉陵江上》等为代表的艺术歌曲，以正歌剧《秋子》、秧歌剧《兄妹开荒》和民族歌剧《白毛女》等为代表的音乐戏剧作品，都在不同层面上与当时中华民族争自由求解放的伟大历程命运相连、声气相通，都从不同角度深刻揭示了中国人民的喜怒哀乐和精神气质；所有这一切，都体现了以人民为中心的创作导向，从而赢得不同接受群体的热烈欢迎，得以在不同群体中广泛流传至今，在我国近代音乐史上谱写了辉煌的乐章。

在新中国成立后的17年间，我国音乐家扎根祖国大地，深入生活，努力贯彻以人民为中心的创作导向，在各个创作领域向哺育自己的人民奉献出大量优秀的音乐作品。在群众歌曲领域，从《歌唱祖国》到《我们走在大路上》；在抒情歌曲领域，从《我的祖国》《新疆好》到《翻身农奴把歌唱》；在合唱领域，从长征组歌《红军不怕远征难》到《七律·人民解放军占领南京》；在交响音乐领域，从交响诗《黄鹤的故事》到小提琴协奏曲《梁祝》；在民族管弦乐领域，从《瑶族舞曲》到《旭日东升》；在歌剧领域，从《洪湖赤卫队》、《望夫云》到《江姐》；在舞剧领域，从《小刀会》到《红色娘子军》和《白毛女》；在室内乐领

域，从《第一弦乐四重奏》到弦乐合奏《二泉映月》；等等等等，佳作迭出，不及备述。

即便在“四人帮”文化专制主义横行的“文革”中，广大音乐家依然秉持为人民而创作的宗旨，创作出《我爱五指山，我爱万泉河》这样的优秀抒情歌曲和钢琴协奏曲《黄河》这样的交响乐杰作；而传统京剧音乐的现代化改革以及《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》和《杜鹃山》等代表性剧目的巨大成功，正是我国音乐家坚持并贯彻党的“古为今用、洋为中用”方针的必然结果。

1980 年之后，在改革开放时代大潮的牵引下，我国音乐家在“回顾与反思”中拨乱反正，清除极“左”思潮的消极影响，迸发出为人民放歌的巨大创作激情，在专业音乐的各个领域均创作出大量优秀作品，如抒情歌曲《我爱你，中国》和《西部放歌》，艺术歌曲《我爱这土地》，流行歌曲《弯弯的月亮》和《青藏高原》，民族管弦乐《长城随想》，交响乐《第十交响曲·江雪》，音乐抒情诗《中国，我可爱的母亲》，歌剧《原野》《苍原》《党的女儿》和《野火春风斗古城》等等，由此造就了新时期音乐创作的多元繁荣，为满足新时代条件下人民群众多方面、多层次的精神文化需求做出了当代音乐家应有的贡献。

然而毋庸讳言的是，在当代音乐创作中，仍存在大量的消极因素和不健康现象。本文且以“机械化生产”和现实题材创作这两个问题为例，略作剖析。

恰如习近平同志讲话所批评的那样：

在文艺创作方面，也存在着有数量缺质量、有“高原”缺“高峰”的现象，存在着抄袭模仿、千篇一律的问题，存在着机械化生产、快餐式消费的问题。

据实言之，上述这些不良现象，几乎渗透到 21 世纪所有门类的音乐创作中，在歌剧音乐剧领域甚至表现得尤为典型而严重。

在歌剧音乐剧创制领域的所谓“机械化生产”，其具体表现为：不顾或根本无视歌剧音乐剧这种高度复杂性和高度综合性舞台戏剧样式的艺术规律和创制周期，盲目追求剧目生产数量，匆匆立项，匆匆上马，匆匆创排，匆匆上演，匆匆下档，一些剧目的创制周期竟然只有短短两三个月，甚至有作曲家在十多天（一说为5天）内就完成了一部大戏的全部作曲和配器；然后既不听取同行和观众意见，更不想从事剧目的进一步打磨提高，而是将它束之高阁，便急匆匆地再创制下一部，如此周而复始、恶性循环，乃至第三部、第四部，于是便形成了一种机械化的生产套路和创制模式。

在这种“机械化生产”模式下，创制单位的领导者常以自身政绩单上剧目数量的洋洋洒洒而沾沾自喜，却对作品的思想艺术质量如何、观众和社会反应怎样却全然不顾；即便剧目上演后同行和观众的恶评如潮，也依然我行我素，坚持“机械化生产”模式不动摇。

毫无疑问，参与“机械化生产”的创作家们同样负有不可推卸的责任。特别是一些著名的剧作家、歌词作者和作曲家，由于在既往创作中创演了几部好作品，行内知名度高，故此委约创作便接踵而至；越是在某个艺术评奖到来之前，这种委约合同越加纷至沓来。而剧作家或作曲家对指定的创作选题是否确有真情实感，也不问创作周期是否合适于自己，一律采取来者不拒、有约必签态度。于是便出现两种怪现象——其一是为履行创作合同，创作者不得不在各个签约单位之间频繁穿梭、疲于奔命，反正签了约拿钱，拿了钱就写，写完了交稿走人；所以不得不匆匆交稿、无暇修改；其二是在某个门类的评奖活动中，一个剧作家或作曲家居然同时有两三部新创大型作品参评，其作品思想艺术质量之鱼龙混杂甚至相差悬殊现象就此成为同行界的谈资笑料。

真正应为“机械化生产”模式及其严重消极后果承担主要责

任的，是那些将这一模式视若珍宝、迷恋不已且顽强坚持的创制单位负责人或制作人。其所以如此，我看个中原因无非有如下三种：一是彻底的外行，对歌剧音乐剧艺术规律和创制周期全然不知，误以为剧目生产数量越多越好，速度越快越好；二是接手的任务非常紧急，或受合同约束，被迫不得不用机械化模式和大跃进速度应付上司、履行合同；还有一种人——既非外行，亦不是任务紧急或合同约束，而是基于各种难以明言的利益考量故意为之，因此非常积极主动、自觉自愿、热情高涨而又百折不挠地坚持这种“机械化生产”模式，并且在多数情况下，此类人从这一模式中获益（尤其是经济利益）最大。

我要说，即便是现代工业的“机械化生产”，依然以讲究产品质量和销路为前提，产品质量很差，销路不畅，你的“机械化生产”周期再短、产品再多，都是残次品或废品，毫无商品价值和市场效益可言。更何况歌剧音乐剧的艺术生产根本不同于“机械化生产”，更要讲究思想性、艺术性和观赏性的统一，社会效益和经济效益的统一。所以，习近平同志在座谈会上对艺术创作提出了“三精”要求，即思想精深，艺术精湛，制作精良。而用“机械化生产”模式推出的剧目则反其道而行之——其中绝大多数都是思想贫乏、艺术粗糙、制作华而不实、整体质量不上档次的三等货色，有的则更等而下之以及它们的低水平重复，与“十年磨一剑”的精品意识截然相反。

由此可见，我国当下音乐创作中的这种“机械化生产”模式，轻则抛弃艰苦艺术创造和打造精品佳作的神圣使命，重则挥霍纳税人血汗，助长粗制滥造、急功近利之风，以高投入低质量的产品同虚假宣传、虚假广告、胡吹评论一起愚弄观众，腐化艺术家灵魂，败坏本行业声誉。因此，无论是创制单位为政绩、为数量而创作，还是创作者为名利而创作，其实质都是远离为人民而创作的正确轨道，对当代音乐艺术的健康发展危害性、腐蚀性

极大，非但要旗帜鲜明地予以批评，更应采取切实措施加以纠正。

在创作题材问题上，邓小平同志曾指出：

写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去摸索和逐步求得解决。这方面，不要横加干涉。[1]

艺术家的创作自由，自然也包括“写什么”和“怎样写”的自由，前者属于题材选择的自由，后者属于风格表现的自由。于是，如何理解“贯彻创作自由”与“提倡现实题材”的关系便成为一个必须探究的命题。

与60年代“大写13年”所导致的题材大一统完全不同，如今我们在音乐创作中提倡现实题材，并不意味着排斥其他题材。多元时代的多元创作，其题材、风格、样式也必然是多元的；然而，现实题材却是其中最值得当代艺术家热情关注和大书特书的一元。

在我看来，艺术家的创作自由还必然地包括创作自觉。当代艺术家是我们这个改革开放伟大时代的亲历者和见证者，不但因真善美与假恶丑的冲突而引起的人间喜剧与悲剧亘古不变地在我们身边上演着新篇章，而此前从未有过的新故事、新人物和新风尚更激起我们的艺术灵感和创作冲动，现实生活中不断涌现的新问题、新矛盾和新争论也向当代艺术家们发出诘问，引起我们心灵深处的震颤与思考。一切有使命感和历史感的当代艺术家绝不可能甘于置身事外、对此无动于衷，而是作为改革开放建设者、创造者中的普通一员，怀着高度的创作自觉去主动亲近它们、拥抱它们，满怀诗情地用自己所从事的音乐艺术去表现它们，积极参与、推动中华民族伟大复兴的进程。

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》（1979年10月30日），《邓小平文选》第185页，北京：人民出版社，1983年7月出版。

习近平在讲话中号召当代文艺家：

要虚心向人民学习、向生活学习，从人民的伟大实践和丰富多彩的生活中汲取营养，不断进行生活和艺术的积累，不断进行美的发现和美的创造。要始终把人民的冷暖、人民的幸福放在心中，把人民的喜怒哀乐倾注在自己的笔端，讴歌奋斗人生，刻画最美人物，坚定人们对美好生活的憧憬和信心。

其实，对于现实题材保持高度的关注和表现热情一直是我国音乐创作的优秀传统，并诞生了一系列优秀作品；改革开放30年来，也有不少现实题材的作品问世。只不过，1980年艺术家在这方面的努力和成就，与我们所处的这个改革开放伟大时代、与无比丰富鲜活的当代现实给予我们的创作激情与灵感、与广大观众对于音乐艺术的热切期待、与当代艺术家应当承担的历史使命相比，依然不相适应，仍有一段不小的距离；与当代音乐家对现实题材的关注程度和表现热情都很不够相比，对现实题材的表现深度和艺术质量均不到位，导致精品佳作严重缺乏的问题更形突出。其具体表现为：

在歌词创作中，各种干巴巴的口水词以及高大上的新套话、新八股满天飞，无文采，无诗意；在歌剧音乐剧本创作中，所写虽是新生活中的新故事和新人物，然而要么无真情、无性格、无戏剧冲突，要么情节发展无逻辑，要么用创作家旧有的历史观与道德标准来决定笔下人物的行动和归宿；在各种体裁的音乐创作中，那些被各种作曲技术武装到牙齿的作曲家常常用一般化的"全国通行粮票"式的枯燥刻板、过耳即忘的蹩脚音调，甚或等而下之佶屈聱牙的古怪旋律来折磨听众的耳鼓、挑战他们的听觉极限，却无法闯入他们的心窗、引起他们灵魂的共鸣并在其听觉记忆中留下美丽动人的歌唱。

其实，早在20年代末，鲁迅先生就已指出过：

一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也

是可以的。

但鲁迅随即又指出：

但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。[①]

毛泽东在《讲话》中也指出："缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的"，据此对"只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓'标语口号式'的倾向"[②] 明确表示反对。但这种倾向非但没有根治，日后反而有了恶性发展，所谓"题材决定论""主题先行论""政治任务论""简单配合论"大行其道，导致"标语口号式""标签化""脸谱化""公式化""概念化"创作模式和低劣作品泛滥成灾。到了1980年以来，这种倾向虽然得到一定程度的遏制，但远没有绝迹。可见这种倾向在我国音乐创作史上是一个顽症。

现实题材创作之于当代音乐家，是一项崇高而光荣的艺术创造使命，必须抱着十分严肃的态度和精品意识来对待，而不能当作一项临时性的政治任务草草从事、敷衍了事，或者为了在某些文艺评奖中获得现实题材的优势而追时髦、赶浪头，唯独不肯在艺术本体的精雕细刻上花大气力、下苦工夫。而一些中央和地方某些评奖的实际做法，也助长了此类"投现实题材之机、取主旋律之巧"风气。

1980年以来现实题材音乐作品之所以质量不高、艺术感染力不强，一个重要原因则是创作家们心态浮躁、急功近利、投机取巧而导致艺术上的粗制滥造，枯燥无味的情节铺陈、干巴巴的艺术形

① 鲁迅：《文艺与革命》(1928)，《鲁迅全集》第四卷第84页，北京：人民出版社，1981年出版。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东文艺论集》第74页，北京：中央文献出版社，2002年4月出版。

象、空洞刻板的政治说教等不良现象依然存在于当代创作中。

要在现实题材创作中响应习近平讲话的号召，真正做到思想性、艺术性、观赏性“三性统一”，很不容易。艺术家如果对改革开放伟大实践中种种新现象和新问题缺乏具有历史感和预见性的哲理思考，如果满足于闭门造车或者对他所表现的人物、事件做浮光掠影的猎奇式描写，就不可能有深刻的思想性；如果没有将崇高主题、生动情节、鲜活人物与音乐艺术所有表现手段严密整合成一个活泼泼艺术生命的精湛技巧，就不可能有高度的艺术性；如果不深入研究市场经济条件下当代观众审美情趣和文化市场的变化并在创作实践中强化作品的生动性和趣味性，使我们的音乐作品真正做到形象生动、语言新颖、音乐好听，就不可能有较强的观赏性。

因此，“三性统一”是以“三贴近”——贴近时代、贴近生活、贴近观众——为根本前提的。艺术家如果不能切实做到“三贴近”，所谓“三性统一”也就成了一句空话。而当前现实题材创作的大忌，就是“三疏远”——与时代疏远，与生活疏远，与观众疏远。坚决克服“三疏远”，扎扎实实“三贴近”，是现实题材创作获得成功的不二法门。

这些话说来容易做来难，要做得好则难上加难。但只要当代音乐家中的有志者持有这样的认识并将这种认识切实地付诸创作实践，他就必定会占据现实题材创作的制高点，为我们奉献出无愧于这个改革开放伟大时代的精品佳作。

新时代条件下以人民为中心的我国新音乐史研究

古人云：“以铜为鉴，可正衣冠；以古为鉴，可知兴替；以人为鉴，可明得失。”①

---

① 语出宋代欧阳修、宋祁：《新唐书·卷一一〇·列传第二十二魏徵》。

中国新音乐史，又称中国近现代当代音乐史，是中国音乐史研究的一个分支。它承载的学术使命是，以历史唯物主义的音乐史观为指导，将音乐创作、作曲家及其作品置于历史记叙文本的中心地位，真实记录中国近现代当代音乐艺术的创造历程，梳理其发展演进的来龙去脉，对其中各种流派和风格、主要人物、主要作品及其艺术成就进行分析和评价，并给予准确的历史定位；特别关注在中西文化大碰撞语境下中国专业音乐由传统向现代、由一元向多元这两次伟大战略转型时期中国音乐家的清醒思考和自觉选择，特别关注中国音乐家在中国共产党领导下、在马克思主义中国化过程中所经历的曲折创造过程，特别关注不同历史阶段音乐与政治的互动关系以及处于这个关系中我国音乐家从事创造实践的艰巨性和能动性，对其艺术才华和创造成果给予充分尊重和积极评价，更要以历史主义的科学精神，忠实梳理百年历程及其发展脉络，科学总结正反两方面的历史经验并探究其前因后果。唯其如此，这些前人的创造实践及其中丰富的历史经验才能更好地和现实地化为今人和后人踏上中国音乐再腾飞之旅的可资借鉴的精神财富。

为达此目标，当代史家就必须牢记习近平在讲话中提出的使命：

引导人民树立和坚持正确的历史观、民族观、国家观、文化观，增强做中国人的骨气和底气。

若论史学研究的规律、使命、方法等，固然有千条万条，不过，树立、运用、坚持何种历史观、民族观、国家观和文化观来观察、书写、评价一部百余年来的中国新音乐史，则是史学研究的灵魂所在，因此更为重要，更带根本性质。

在既往的中国新音乐史研究中，就史家所持的历史观而言，除去前述历史唯物主义的理论与方法之外，大致还有以下几种：

第一种是庸俗社会学历史观。

这种音乐史观将马克思主义阶级分析方法和阶级斗争学说简单化和庸俗化，用作观察历史、描述历史和阐释历史的主要理论立足点，从而将复杂的人类文明发展史解释为阶级矛盾和阶级斗争的历史。用庸俗社会学的历史观来观察、解释、书写中国近现代当代音乐史，就产生了庸俗社会学的音乐史观。在这个音乐史观的统摄之下，史家对中国近现代当代音乐发展史的观测和描述，带有如下几个鲜明特点：

其一，以阶级斗争和党内路线斗争为纲，将一切音乐创作、音乐史实和音乐现象统统贴上阶级论的标签，纳入到两个阶级、两条道路、两条路线斗争的理论框架中加以观察、分析和评价，将一部丰富、复杂、生动、立体化的音乐史，视为阶级斗争、路线斗争在音乐艺术领域的具体表现史，以两极对立、非此即彼的简单化线性思维，从中导出正确与错误、无产阶级与资产阶级、革命与反动、先进与落后、左派与右派、红旗与白旗、红线与黑线等等政治性结论。

其二，对近现代当代中国社会发展史有着强烈的依附性，其音乐史研究的理论支点总是依附于、服从于不同时段的政治斗争、路线斗争或政治批判运动的需要，使得音乐史研究和写作常常离开或根本不顾音乐艺术的特殊性，从而堕落成为政治斗争的附属物，丧失了自身的独立性和应有的学术品格；甚至有意利用当时的政治运动和手中权力，构陷罪名，打击持不同艺术倾向（如所谓“学院派”）的音乐家、音乐作品或音乐思潮。

其三，史家对音乐作品、音乐思潮、音乐现象等研究对象做历史评价时，常常以某些凝固僵化、干瘪刻板的公式遮蔽，乃至消解了史家对音乐艺术、音乐作品的感性目光，无视音乐史研究的常识性技术和艺术判断标准，从而令史家对历史对象的价值定位充满了错误的政治判语和艺术偏见。

这种庸俗社会学的音乐史观，是一股极为顽强的音乐思潮和

历史观，孕育于30—40年代，成型于50—60年代，肆虐于“文革”中，例如在那份《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中，即把一部中国近现代音乐史描绘成“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代文艺的结合”。在“四人帮”文化专制主义统治下，不但萧友梅、赵元任、黄自、贺绿汀、马思聪等著名“学院派”音乐家被批倒批臭，就连聂耳、冼星海、吕骥以及他们的代表作品都遭受到无情的批判。在80—90年代之交的“反资”风暴中，抑或是90年代中前期关于“姓社姓资”“姓公姓私”大辩论中，这种庸俗社会学音乐史观在中国乐坛上都有非常典型的表现。

第二种是西方中心论的音乐史观。

这种音乐史观用欧美发达国家文学艺术的历史模式、发展进程、辉煌成果和审美标准来观察、解读、衡量、评价中国近现代当代文学艺术的历史发展，习惯于“以西衡中”“以西非中”，从中往往得出“西方先进，中国落后”之类妄自菲薄的结论。

用西方中心论的历史观来观察、解释、书写中国近现代当代音乐发展史，就衍生出西方中心论的音乐史观。在这个音乐史观的统摄之下，史家对中国近现代当代音乐发展史的观测和描述，带有如下几个鲜明特点：

其一，否认中西音乐在音乐思维和表现体系方面的重大差别，刻意贬低中国音乐以线性思维为主、强调充分发挥旋律和音色的独特表现意义和表情功能这一深厚民族传统，用西方专业音乐的多声化立体性思维、一整套作曲技术规范以及与此相关的经典作品来臧否中国专业音乐创作，从而得出整体贬抑性，甚至否定性的结论。

其二，否认中西音乐文化在两种不同的社会条件和文化环境中生成和发展的事实，否认与西方专业音乐300年辉煌历史相

比，中国新音乐的发展起步晚、历史短，需要经历一个不断积累、逐渐成长和成熟过程的事实，以西方音乐史发展到辉煌阶段的古典、浪漫时期作曲大师及其经典作品为标尺来衡量中国新音乐创作及其作品，这种非历史主义的音乐发展观很难得出中肯的历史结论。

其三，一方面，由于西方专业音乐创作及作曲大师、经典作品的长期熏陶和滋养，另一方面，又由于对博大精深的我国传统音乐接触不多、了解甚浅，主观上对之采取忽视、无视乃至鄙夷的态度，导致史家的审美口味和感性目光基本上都是西方化的；在这种西化的音乐耳朵里，无论是中国传统音乐还是中国新音乐创作，多是简单的、落后的、粗鄙的，甚至是不堪卒听的。而这种西化的审美标准和西化的音乐趣味，恰恰是西方中心论音乐史观之感性经验的主要来源，从而形成一种相当恒久的、一时很难改变的感性定势和审美习性，并且必然地深刻影响着、有力左右着，甚至整体决定着史家对中国近现代当代音乐史发展过程及其艺术成就的理性判断，对之采取不屑态度、投以鄙夷目光也就在情理之中了。

西方中心论的音乐史观在 20 世纪初就登上中国乐坛，只不过，当时只是作为一种理论主张，对当时音乐实践的影响极为有限；此种音乐史观堂而皇之登上中国乐坛，是在改革开放之后。最典型也最具代表性者，当推香港学者刘靖之博士和他出版于 1998 年的专著《中国新音乐史论》①。著者在此书中，搬出所谓“国际标准”，将百余年来中国新音乐历史归结为对西方专业音乐的“抄袭、模仿、移植”这三个阶段，而毫无自己的创造，从而全面否定了整个中国近现代当代音乐史。

我以为，在文化多元、音乐审美观念多元的今天，自应承认

① 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北：台湾耀文事业有限公司，1998 年出版。

有这种“国际标准”及其存在价值；中国当代音乐要走出去，要与国际接轨，就应在专业音乐创作观念、风格、技法等方面大胆借鉴西方同行的有益经验，作为音乐作品评价体系的参照；然而，将它视为最高标准乃至唯一标准，则在治史观念和评价标准上暴露出如下几谬：

一是以这个“国际标准”为标准，将一部中国新音乐史描述为“抄袭、模仿、移植”三个阶段，并断言，像《黄河大合唱》、小提琴协奏曲《梁祝》这样深受中国听众欢迎的音乐作品“不是真正的中国音乐”。

二是一提“国际标准”，就拿中国作曲家、中国作品同欧洲古典音乐大师的经典作品及其在全世界的巨大影响比较，并据此得出刻薄的结论；须知，倘若用这个标准来衡量，不用说中国作曲家目前尚难与其比肩而立，就连欧美诸国绝大多数当代作曲家也无法与之相提并论，但这并不说明这些作曲家的创作水准还处在所谓“抄袭”“模仿”“移植”阶段。

三是一提“国际标准”，就用纯粹的“欧洲音乐的表达方式”来剪裁一切，衡量所有的中国新音乐作品。事实上，中国作曲家对于西方音乐表现体制的运用，存在着极为复杂的情况，在借鉴的深度与广度方面呈现出多样性面貌。例如，在黎锦晖的儿童歌舞剧、延安秧歌剧和民族歌剧里，对于西方技法的运用方式与程度，就大大不同于交响乐、室内乐、艺术歌曲、合唱、正歌剧这些音乐体裁；对此如不详加分析，便绝难得出客观公允的结论。刘靖之的许多错误，便是因此而起。即使就那些借鉴西方技法较多、程度较深的新音乐体裁，也绝不能将事实上早已存在于其中的中国音乐特有的表达方式根本排除在音乐评价体系之外。例如我们评价小提琴协奏曲《梁祝》，不光要看作曲家对和声、复调、调性布局和奏鸣曲式运用得如何，更要看作品的旋律、节奏、音色及其戏剧性展开手法乃至独奏小提琴的演奏法等等是否完美地

表现了作品的创意，是否将梁祝爱情悲剧展现得美丽悱恻、楚楚动人，是否体现出中华民族的精神气质和中国音乐的特殊韵味等等。单就这些方面的审美评价而言，根本不需要，也并不存在什么“国际标准”，对此具有权威发言权的，只有这些作品的广大接受者和欣赏者——中国人民和中国听众。

四是离开中国国情，根本不顾中国新音乐仅有百年历史、目前尚处在蓬勃发展过程中这一事实，与已有数百年历史高度发达的西方音乐文化作过分简单而直接的对应与比附，这就不能不得出妄自菲薄的结论。再说，中国当代作曲家也不至于不堪到仅仅停留在对西方音乐的“移植”阶段，“海外兵团”谭盾、瞿小松、陈其纲、周龙、陈怡和徐纪星诸人，以及目前仍在国内的郭文景、叶小刚、许舒亚、何训田诸人，他们的作品即使在欧美也得到了国际乐坛的公认；而朱践耳的交响乐、陆在易的合唱和艺术歌曲、金湘的歌剧《原野》、徐占海的歌剧《苍原》、施光南的歌曲创作、赵季平的影视音乐，等等，即使用真正的“国际标准”来衡量，与当代西方大多数作曲家的同类作品相比也毫不逊色。

此书出版之后，曾在我国近现代当代音乐史同行中引起强烈批评；然而，类似的西方中心论音乐史观和所谓“国际标准”，却在某些中青年学者中有着较为广泛的影响。具有代表性的是李瑾近来就《中国新音乐史论》增订版连续发表《追求真理还是恪守平庸》[①]《清者自清》[②]《管中窥豹，时见一斑》[③]三篇文章，依据从刘靖之“国际标准”简单“移植”来的所谓“国际性技术标准”，在对刘著“三阶段论”表示无条件认同和极度赞赏之余，发出“当今国际乐坛有多少世界级的音乐大师在演奏我们的

① 李瑾：《追求真理还是恪守平庸——读〈中国新音乐史论〉增订版有感》，《音乐周报》2011年3月9日。

② 李瑾：《清者自清》，《音乐周报》2011年4月20日。

③ 李瑾：《管中窥豹，时见一斑》，《音乐周报》2011年5月25日。

《黄河》和《梁祝》”这样的诘问，断然否定了中国新音乐史的全部成就和现状。

严重的问题还在于，这种西方中心论的音乐史观，绝非个案，在一些中青年音乐家和专业音乐艺术院校内仍有较大市场。在专业音乐院校现有的课程设置和实际教学中，在课外音乐听赏实践和整个社会音乐生活中，许多人的耳音被西方专业音乐灌满，从而养成了西化的“音乐的耳朵”和西方中心论的音乐价值观，听起西方音乐（特别是古典音乐）来，便击节赞赏；一旦聆听中国传统音乐或当代音乐作品，则每每感觉到不入耳、不中听，根本无法体味出其中的无穷韵味和特殊美质何在。

上述西方化音乐感性经验积累和审美情趣的养成，是各种复杂因素彼此影响综合作用的结果，非独专业音乐教育之过也。但是，在我国专业音乐教育中，的确存在过分注重西方专业音乐而轻视中国传统音乐和专业音乐的现象；在中国近现代当代音乐史和传统音乐相关课程的教学中，也过分强调史论教学而轻视中国音乐的感性经验积累和审美情趣培养。

第三种是崇古主义的音乐史观。

用崇古主义的音乐史观来观察、解释、书写中国近现代当代音乐发展史，带有如下两个鲜明特点：

其一，与西方音乐相比，认为我国古代的传统的音乐文化，是人类历史上最高级、最完善的音乐形态，因此只有“复兴雅乐”“复兴传统”之一途，无需任何变革或改良。

其二，崇古主义音乐史观经常高举“民族性”“母语文化”的大旗，以弘扬我国古代灿烂音乐文化遗产为旨归，反对西方音乐对我国音乐的影响；认为从学堂乐歌开始之中国新音乐的百年历史，是一部迷失民族特性、“全盘西化”的历史。

远在20世纪初西乐东进、学堂乐歌方兴未艾之时，当时就有一部分音乐家对此深表不满。认为中国古代音乐“为全球

冠”，其“精深微妙远出西乐之上”，为此，他们鲜明地打出“复兴雅乐、保存国粹”的旗帜，对当时引进西乐、改造国乐之举颇为不屑，怀有“移宫换羽之痛”，断言是“以夷乱华”“持刀自戕”。

无论在20世纪30—40年代抗日救亡时代大潮中，还是在50—70年代庸俗社会学音乐史观的强大语境和批判风潮中，崇古主义的音乐史观及其主张都被视为“封建主义”的腐朽货色，毫无生存空间。

随着改革开放大潮的风起云涌、宏观语境的渐趋宽松以及西方民族音乐学学科理论与方法的强势传入，崇古主义音乐史观得以重新登上中国近现代当代音乐史的舞台。

在1986年“兴城会议”上，一些民族音乐学家以“音乐价值相对论”、反对“欧洲中心论”为理论武器，第一次把他们对于20世纪中国音乐发展道路与众不同的音乐史观旗帜鲜明地提将出来，并对百年来我国近现代音乐的历史发展做出如下判断：

鸦片战争以后，西方音乐文化随着帝国主义的枪炮涌入中国，自学堂乐歌开始的新乐运动，在一批民族音乐家的倡导与推行之下，开始了以欧洲专业音乐规范“改造”中国音乐的努力，其结果是篡改民族音乐的本来面目，忽视乃至抛弃了民族音乐传统，首开“欧洲中心论”的先河，导致了中国近现代文化史上最大的战略失误。①

此后，一些学者的“U形之路”说、“主体性危机”说及“后殖民”批评等等，对20世纪中国音乐发展道路和整个中国近现代当代音乐史，在整体上持否定态度；他们所提出的拯救中国音乐免于“全盘西化”和“主体性危机”的唯一出路，就是

---

① 转引自居其宏、缪也：《风云际会抒狂狷——“中青年音乐理论家座谈会”述评》，《中国音乐学》1986年第4期。

“走出西方”，反对“殖民”和“后殖民”文化，回归中华优秀音乐传统，立足母语文化，张扬中国音乐的“主体性”。

总之，上述庸俗社会学音乐史观、西方中心论音乐史观、崇古主义音乐史观，与历史唯物主义音乐史观一起，共同构成了当代条件下音乐史观的多元话语体系。鉴于不同的音乐史观皆有所凭，且各有合理内核，理论界、史学界围绕它们的争论和辩驳仍在进行之中，并可在平等友好的学术氛围中继续进行下去。但有一点却是必须坚持的，即习近平同志在讲话中所强调的原则：

把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者。

这同时也为中国近现代当代音乐史研究提出了一个“以人民为中心”的音乐史观，用特定时代条件下人民群众是否接受、是否满足了人民群众多方面的音乐审美需求作为音乐史记写的理论尺度和感性目光，牢牢树立中国人民的审美实践是衡量某一作品之是否属于“真正的中国音乐”、之是否优秀的终极裁判者观念，必须成为史家治史的根本原则；若持有不同音乐史观的史家在这一根本点上取得基本共识，那么，中国近现代当代音乐史研究中的许多理论是非或历史歧见便有望迎刃而解矣。

新时代条件下以人民为中心的当代音乐评论

在音乐审美实践和社会音乐生活中，音乐评论家一身而兼三重角色——他既是音乐作品的接受者，也是音乐作品的阐释者，更是音乐艺术的布道者。因为，当其评论作品公开发表之后，又承担着向广大同行、读者和听众推介作品、评价得失、弘扬音乐艺术正能量、传播音乐创造真谛的使命。从这个意义上说，音乐评论家、音乐评论，特别是作品评论，是以各种媒体为介质，来连接作曲家及其作品与音乐艺术接受者——广大听众的桥梁。

历史地看，在我国近现代当代音乐史上，凡是积极健康的音

乐评论，对于提高音乐创演水平，促进音乐家及其作品在审美实践中与广大听众的良性互动，批评音乐评论中的种种不良现象，曾产生过巨大的影响，发挥了重要作用，最典型者莫如贺绿汀的《论音乐的创作与批评》[①]、徐南平的《演出曲目要满足群众多方面的需要》[②] 和李凌的《音乐的民族风格问题续谈》[③]；然而不可否认，其中也有某些批评家及其批评作品，离开乃至抛弃音乐创作和音乐审美的基本规律，忽视乃至无视广大听众多方面的精神需求，用粗暴武断的政治话语批评打压乃至禁绝某些音乐风格和样式的生存和传播，对当时音乐创演实践和社会音乐生活具有极大的危害性和破坏性，最典型者莫如姚文元的《请看一种“新颖而独到的见解”》[④]、陈婴的《必须加强的战斗》[⑤] 和石城子的《评新潮交响乐》[⑥]。

于是，在音乐评论，特别是音乐作品评论中，究竟运用怎样的评价标准来衡量对象的高下优劣的命题就这样被提了出来。

基于音乐作品审美品格及其接受者的多层次性，音乐作品评价标准是一个不断发展着的历史概念而无论古今中外。近代以来，中国共产党关于艺术作品评价标准，亦经历了从政治标准和艺术标准、“三化”标准到“三性统一”标准等的数度变迁。而在当代音乐审美实践中出现的“题材标准”“国际标准”“国粹标准”“市场标准”乃至“人际标准”，均反映出音乐评价标准的种种乱象。

---

① 贺绿汀：《论音乐的创作与批评》，《人民音乐》1954 年 3 月号。

② 徐南平：《演出曲目要满足群众多方面的需要》，《人民音乐》1959 年 2 月号。

③ 李凌：《音乐的民族风格问题续谈》，《人民音乐》1957 年第 1 期

④ 姚文元：《请看一种“新颖而独到的见解”》，上海《文汇报》1963 年 5 月 20 日。

⑤ 陈婴：《必须加强的战斗》，《人民音乐》1963 年第 8 期。

⑥ 石城子：《评新潮交响乐》，《音乐研究》1996 年第 2 期，《文艺理论与批评》1996 年第 3 期。

在音乐作品评价标准问题上，习近平同志的讲话，除强调“把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者”外，又提出艺术精品的“三精”标准，即思想精深、艺术精湛、制作精良，随即进一步指出：

要高度重视和切实加强文艺评论工作，运用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品，倡导说真话、讲道理，营造开展文艺批评的良好氛围。

这些观点，都为我们建构马克思主义音乐作品评价标准提供了指南。

当下，当我们面对重构音乐作品评价体系的光荣使命时，重温马克思主义经典作家的相关论述很有必要。

1859年，恩格斯在《致斐·拉萨尔》中说：

我是从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的。[①]

被恩格斯视为“最高标准”的这个美学—历史“二维结合”批评模式，从根本上克服了道德标准和党派标准的固有局限，在美学和历史这两个重要维度以及两者的有机结合上对艺术作品进行超越性的价值审视和审美定位，深刻揭示了文学艺术创作和人类审美评价活动的基本规律，对文艺作品评价体系的重要参数做了科学的概括。

今天，恩格斯提出的这个“二维结合”批评模式，应当成为我们建设马克思主义音乐作品审美标准和评价体系的理论源泉。

1986年，于润洋教授首次将恩格斯的“美学—历史”批评模式运用于音乐学研究方法论建设，在我国音乐学界大力倡导“历史与逻辑相统一”的世界观与方法论，认为这是音乐理论建设的

---

① 恩格斯：《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷第319页，北京：人民出版社，1966年6月出版。

"两大基石"[①]，后来，他又发表多篇文论予以大力倡导。[②]

1993年，于润洋发表长篇论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》[③]，运用被他称之为"音乐学分析"的方法论，对瓦格纳及其歌剧做了典范性、展示性的研究。于润洋所运用的这种"音乐学分析"方法，已不再仅是美学视角和历史视角的"二维结合"，实际上已经发展成为美学、历史和音乐工艺学的"三维结合"。

在音乐学界对各种新观念、新方法趋之若鹜而又存在各种盲目性的当下，针对音乐美学界脱离音乐本体和形式规律空谈理论成为时尚的现实，于润洋强调以唯物史观和辩证法来思考和解决各种理论与实践命题，强调历史分析、美学分析与音乐工艺学分析三维结合的研究方法，对于创建我国音乐学的科学方法论系统，具有重大的理论和实践意义。

自于润洋"音乐学分析"一文问世以来，它一直为当作音乐学研究"三维结合"方法论而受到国内同行的一致推崇和高度评价。

其实，于润洋在此文中已经明确指出，对音乐作品进行这种音乐学分析，实际上便是广义的音乐批评。这就为"三维结合"由学术研究方法论向音乐批评标准论拓展、为音乐作品评价体系的当代建构开启了思路。窃以为，应将"三维结合"作为音乐作品评价体系的重要构成和作品评论的核心标准，当能为建构具有国际视野、时代气象和中国特色的音乐评价体系提供理论资源，

---

① 于润洋：《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》，《中国音乐年鉴》1986卷。

② 于润洋：《心境·方法·学风》，《人民音乐》2000年第6期；《关于我国音乐学学科建设的几点想法》，《人民音乐》2002年第11期。

③ 于润洋：《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》，《音乐研究》1993年第1—2期连载。

开启创新思路。

总而言之，习近平同志讲话，对我国当代音乐创作、近现代当代音乐史研究和音乐评论标价体系的科学构建具有深远的指导意义。我国音乐家应当认真学习、深刻领会这篇讲话的精神实质，结合我国音乐艺术当代发展的实际情况，牢固树立以人民为导向的艺术观、历史观和价值观，并在创作、研究和评论各领域的实践中坚决身体力行。倘果如此，不仅当代音乐发展中种种乱象有望得到有效遏制，且必将大有益于我国当代音乐的再腾飞之旅。

原载《解放军艺术学院学报》2015 年第 2 期

附录

居其宏公开发表但未收入本书的相关文论目录

关于音乐风格问题的质疑三题　《人民音乐》1982/11
——向成于乐、陈婴二同志请教
《白毛女》传统与当前歌剧创作　《文艺研究》1985/04
音乐观念更新及其自觉意识　《音乐研究》1986/03
歌曲大潮的起落与歌曲理论的贫困　《音乐生活》1986/10
归来兮，批评之魂　《人民音乐》1986/10
——中青年音乐理论家对音乐批评的反思与呼唤
音乐理论：面对“新潮”的反思　《艺术广角》1987/05
“新潮”音乐的美学来源与流向　《文艺研究》1988/01
突破与超越：通俗音乐面临的紧迫课题　《中国音乐学》1988/02
——“全国通俗音乐研讨会”述评
社会主义初级阶段理论与当代音乐史的几个问题
——兼与吕骥同志商榷　《中国音乐学》1988/03
当前音乐理论界的“热点”问题评述　《人民音乐》1988/03
中国音乐：战后30年的历史反思　《中国音乐学》1988/04
——香港“中国新音乐史研讨会”归来谈
音乐评论工作也要增加“透明度”　《人民音乐》1988/08
一个无法逾越的反思课题　《人民音乐》1988/09
——毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》再认识之我见
超越与重构：从单一模式走向多元态势　《黄钟》1989/01
——对新时期音乐观念更新热的观测（上）

超越与重构：从单一模式走向多元态势　《黄钟》1989/02
——对新时期音乐观念更新热的观测（下）
20 世纪中国大众音乐：在革命与民主的复杂关系中
《星海音乐学院学报》1990/03
马克思主义与音乐界当前实际　《人民音乐》1990/05
——在“音乐思想座谈会”上的发言（摘要）
靠真理和学术水准取胜　《中央音乐学院学报》1991/01
——汪曦致晓星公开信读后
关于“世纪性思虑”的几点反思　《黄钟》1991/01
我国当代歌剧的历史与现状　《中国音乐学》1991/02
新时期的改革开放与歌曲繁荣（上）　《乐府新声》1992/03
新时期的改革开放与歌曲繁荣（下）　《乐府新声》1992/04
无为无奈：音乐批评的当前状态　《乐府新声》1995/02
严肃音乐与金钱魔方　《人民音乐》1995/03
——当前严肃音乐发展中的几个问题
十年生死两茫茫　《音乐生活》1997/01
——“中国流行歌坛 10 年回顾”之再回顾
风雨沧桑　无愧无悔　《音乐生活》1997/08
——写在《当代中国音乐》行将出版之际
后殖民主义、新保守主义及其他　《音乐生活》1998/03
——也谈问题和主义
我的理论批评“合力论”　《音乐生活》1998/04
“文艺哨兵”功过论　《音乐生活》1998/05
别了，政治木乃伊　《音乐生活》1998/10
——旧刊补读记感
傲慢与偏见改变不了历史　《音乐周报》2000 - 01 - 07（第 3 版）
秉笔直书与“精神宫刑”　《音乐生活》2000/04

“方向”“道路”与“政治”问题
——就《别了，“政治木乃伊”》一文初答求实先生
《南京艺术学院学报（音乐及表演版）》2000/01
倡言秉笔直书，何不揽镜自照　《音乐研究》2000/02
——就《当代中国音乐》三处史实真伪答赵沨、孙慎二老
历史无情还多情　《音乐研究》2000/04
——就《当代中国音乐》史学问题再答赵孙二老
学术批评：在麻木与过敏中奋起　《中央音乐学院学报》2000/04
——由周勤如批评杜亚雄事件所想到的
“文、人、言、行”考　《北方音乐》2001/03
——从一篇“最最最”的书评谈起
现代美容术与历史这个小丫头　《北方音乐》2001/04
——“学海幻游”偶得
在两个“误植”之间　《音乐周报》2001－08－24（第3版）
——也谈无伴奏合唱《半个月亮爬上来》的署名问题（上）
在两个“误植”之间　《音乐周报》2001－08－31（第3版）
——也谈无伴奏合唱《半个月亮爬上来》的署名问题（下）
往事诚逝矣　今事犹可追
——就《当代中国音乐》史学问题三答孙慎同志
《南京艺术学院学报（音乐及表演版）》2002/01
音乐史的“重写”话题与当下语境
《音乐周报》2003－02－14（第5版）
新音乐史家与现代思潮研究　《中央音乐学院学报》2003/01
——明言新著《20世纪中国音乐批评导论》读后
史观检视、范畴拓展与学科扩张　《中国音乐学》2003/04
——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”
当代音乐研究的历史与现实　《音乐研究》2005/01

新世纪创作思潮的激情碰撞　《人民音乐》2005/04
——对作曲界三场论辩的回顾与思考
铁肩担道义　赤胆著文章　《人民音乐》2007/11
——再论音乐批评与学术打假
一份极具史料价值和学术价值的珍贵文献　《人民音乐》2007/12
——写在《萧友梅编年纪事稿》出版之际
学术准则与官场陋习的冲突与博弈　《中国音乐学》2008/04
——对董金平涉嫌抄袭事件及其处理过程的回顾与反思
历史本体论与中国近现代当代音乐史研究　《音乐研究》2014/03
中国近现代当代音乐史研究的多元历史观　《音乐艺术》2014/02
中国近现代当代音乐史研究的多元史观与普适性原则
《音乐艺术》2014/03
中国近现代当代音乐史研究方法论述要　《音乐艺术》2014/04
中国当代音乐史的历史分期及其依据　《当代音乐》2015/01
严肃史家在反思求索中的自我拷问　《音乐艺术》2015/01
——陈聆群教授《八十回望》读后
马克思主义文艺理论的中国化与音乐艺术对象化
《中国音乐》2015/02
诲人不倦大师风范　发人深省哲学思考
——我与于润洋教授交往的二三事
《中央音乐学院学报》2015/04